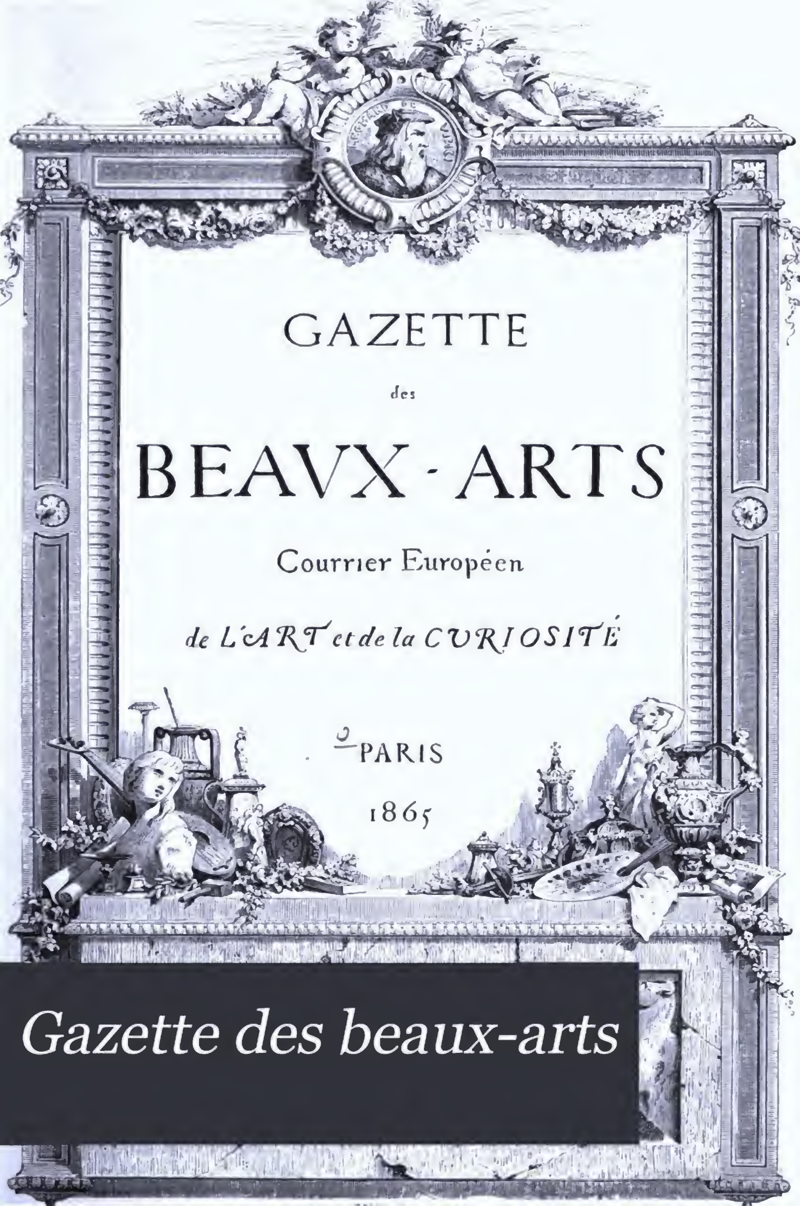
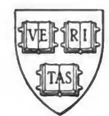


GAZETTE
des
BEAVX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
1865
Gazette des beaux-arts

HARVARD COLLEGE
LIBRARY



FROM THE BEQUEST OF
CHARLES SUMNER
CLASS OF 1830
Senator from Massachusetts
FOR BOOKS RELATING TO
POLITICS AND FINE ARTS

From the
Fine Arts Library
Fogg Art Museum
Harvard University

Digitized by Google

GAZETTE

DES

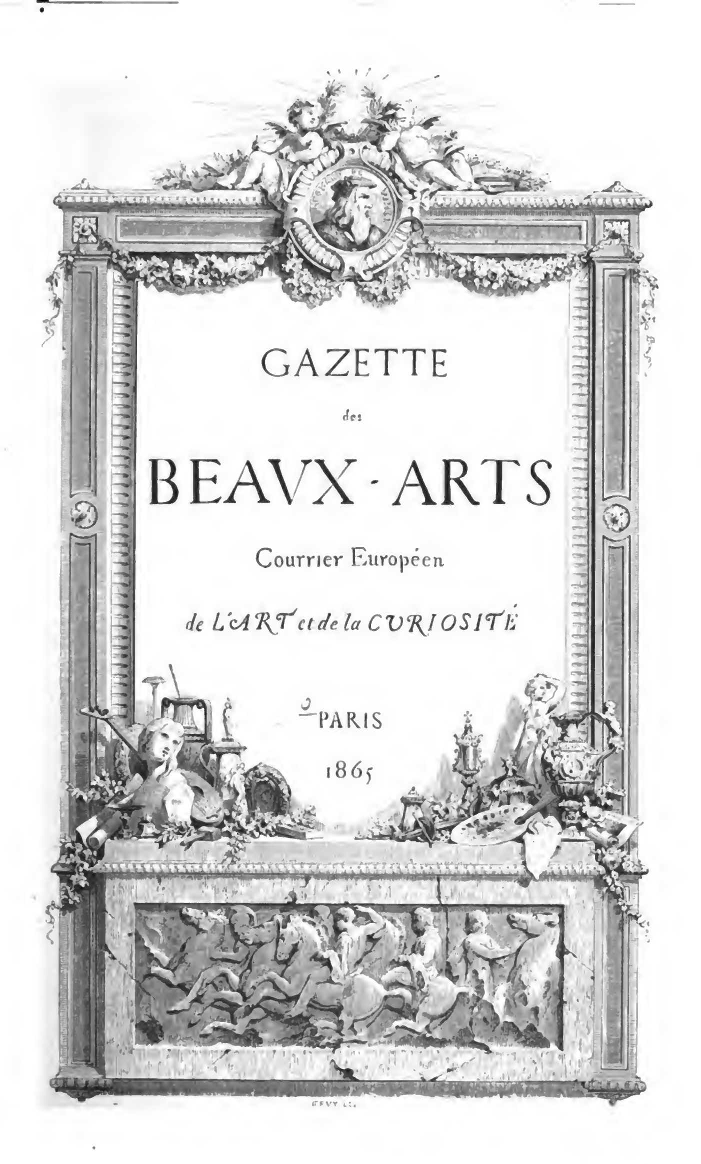
BEAVX-ARTS

TOME DIX-NEUVIEME

Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

FA 7.1 (19) 1865 A copy

~~P. Fr. 192.3~~
~~FA~~ 7.1

Digitized by Google



SALON DE 1865

(SUITE[1].)

IV.

A une époque qui déjà semble bien loin de nous, la critique sage poursuivait de ses sarcasmes les plus amers un groupe d'artistes qui avaient fait ce rêve, assurément bien légitime, de reproduire la nature dans sa vérité parfaite, sans respect pour les traditions d'école, sans autre artifice que la loyauté d'un pinceau exact à tout dire. Faute d'un nom meilleur, on les appelait des « réalistes, » ces peintres sincères qui s'étaient peut-être un peu trop pressés de proclamer la déchéance de l'idéal. On sait qu'ils n'ont jamais mérité complétement le titre qu'ils se donnaient, car il est bien difficile de rompre en visière avec l'autorité du passé, et ils ont plus ou moins mêlé à leur talent un peu d'érudition et de manière. On sait aussi qu'ils ne méritaient pas les injures dont on les a poursuivis et que, bien avant l'apparition du livre posthume de Proudhon, ils avaient été compris et vengés.

Cette compagnie de francs-archers avait vraiment sa raison d'être : au moment où elle fit son entrée sur la scène, c'est-à-dire vers 1850, il venait de se former une petite école de néo-grecs qui, sous prétexte

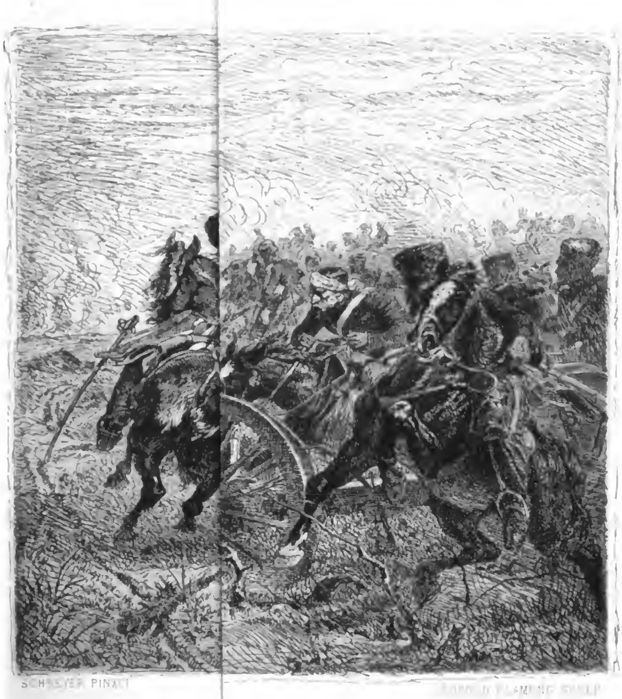
1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, p. 489.

Digitized by Google

d'idéal et de poésie, allaient mettre l'antiquité en vaudevilles. Ces nouveaux venus s'efforçaient de retrancher peu à peu de la peinture tous les éléments qui la constituent. Les réalistes, nous le croyons, vinrent fort à propos réagir contre les abstractions de ces chercheurs de quintessences. Je ne veux rien exagérer; mais il me semble que, pendant quelques années, pendant quelques jours, M. Hamon, par exemple, a pris, sans le savoir, les proportions d'un danger public. L'accueil chaleureux qu'on faisait à ses traits d'esprit, à ses travestissements gréco-parisiens, avait l'inconvénient grave de donner un semblant d'autorité à sa manière qui consistait à peindre le moins possible, à dessiner moins encore. Quelques taches bleues ou roses noyées dans une vapeur grise, nul relief, nulle lumière, cela s'appelait « *Ma sœur n'y est pas,* » et lorsque les personnes sentimentales cherchaient dans le brouillard cette sœur cachée, nous y cherchions vainement la peinture, car c'est elle surtout qui n'y était pas. Les réalistes vinrent donc fort à propos, — M. Courbet étant leur chef, — lutter contre les tendances de ce groupe anacréontique qui faisait de l'antiquité un thème à parodies, et qui peignait si mal, quand il daignait peindre. Grâce à eux, nous revîmes (et pourquoi faut-il qu'un peu de laideur se soit mêlé à leur système?), nous revîmes les colorations vigoureuses, la pratique virile et saine, le maniement hardi du pinceau courant sur la toile, où reparaissaient le relief et la vie. A la place des boissons édulcorées que nous versaient M. Hamon et ses amis, M. Courbet nous donna du vin, un peu épais parfois, mais qui nous réchauffait le cœur au lieu de le débiliter.

Aujourd'hui l'évolution s'achève. Il n'y a plus de néo-grecs, et voilà que les réalistes tendent à se faire plus rares, comme si, le mal ayant disparu, le remède était devenu inutile. M. Courbet, on le sait, prend sa retraite. Parmi les jeunes gens qui, de près ou de loin, marchaient dans ses voies, les uns se sont convertis, les autres nous ont quittés. M. Alphonse Legros, le peintre hardi de l'*Ex-voto*, du Salon de 1861, est allé se fixer à Londres; M. Amand Gautier, qui ne fait guère que des portraits, s'est fort assagi. M. Carolus Duran est à Rome, et, on peut le prévoir par la *Prière du soir*, exposée en 1863, il en reviendra transformé. Évidemment l'enthousiasme s'éteint, le groupe se trouble et se disperse. Le Salon nous en montre une preuve. Un portraitiste qui, dans une certaine mesure, se rattache à l'école dont nous racontons les grandeurs et la décadence, M. Fantin, ayant eu la pensée de réunir dans un *Hommage à la Vérité*, les derniers amis de la nature, a eu toutes les peines du monde à se procurer quelques réalistes, et comme son tableau ne pouvait rester vide, il a été obligé de donner place, parmi les adorateurs de la

Digitized by Google



SCHREYER PINXIT — FLAMENG SCULP

Digitized by Google

Digitized by Google

déesse sans voiles, à M. Whistler, qui vit en communion si étroite avec la fantaisie, à M. Manet, qui est le prince des chimériques. On en conviendra, du moment où l'auteur d'*Olympia* peut passer pour un réaliste, — et ce titre lui est accordé par M. Fantin et par la critique du *Siècle*, — la confusion de Babel recommence, les mots enivrés déraisonnent, ou plutôt il n'y a plus de réalistes.

Gardons-nous cependant d'attrister M. Champfleury par une déclaration trop absolue. La réalité, assez mal vue en France depuis quelque temps, a encore des amis en Belgique. Les expositions de Bruxelles et d'Anvers montrent presque toujours des œuvres discutables, mais vigoureuses, de M. le comte Dubois d'Aische et de M. Louis Dubois, qu'une similitude de nom a fait quelquefois confondre, sans doute parce qu'ils s'accordent volontiers pour mettre l'idéal à la portion congrue. M. Louis Dubois, l'auteur du tableau qui, sous le titre de *Maternité*, figura avec honneur en 1863 au Salon des refusés, a exposé aux Champs-Élysées une *Liseuse*, qui, placée à des hauteurs extrêmes, se laisse voir malaisément. L'exécution de ce tableau, ou pour mieux dire, de ce portrait, paraîtra rudimentaire et farouche aux admirateurs de M. Compte-Calix ; mais dans les blancheurs brunes de son épaule nue, dans sa robe feuille-morte, dans la noire dentelle qui la décore, cette *Liseuse* fait paraître une heureuse intention de sobriété et d'harmonie.

Le petit groupe des réalistes belges est représenté aussi par un nouveau venu, M. Eugène Smits, à qui les grands ouvrages ne font pas peur. Dans un tableau ambitieux par ses dimensions, ambitieux aussi par le titre, — *Roma*, — M. Smits a réuni un certain nombre de personnages de grandeur naturelle qu'il a rencontrés dans la Rome moderne, la marchande d'oranges, la petite fille élégante toute fière de sa jupe enflée par une crinoline précoce, le gendarme pontifical, la mendiante tendant la main pour recevoir un baïoque, et les moines en habit blanc et noir, groupe vigoureux se détachant sur les perspectives de la ville noyée dans une chaude vapeur. Il y a quelque gaucherie dans la composition de M. Smits, ou plutôt il n'y a pas de composition, mais une série de personnages réunis par hasard et sans relation les uns avec les autres. Comme toutes ces figures ne font rien et ne disent rien, l'intérêt de l'œuvre est médiocre. On ne s'explique pas pourquoi M. Smits a traité dans les proportions héroïques un sujet qui aurait tenu fort à l'aise sur une toile d'un mètre carré. Ces réserves faites, il y a un certain talent dans la *Roma* de M. Smits, et l'artiste belge en sait assez long aujourd'hui pour pouvoir faire un tableau le jour où il consentira à mettre son pinceau au service d'une idée.

Digitized by Google

Le réalisme flamand triomphe cette fois dans l'œuvre hardiment naïve d'une jeune fille de Bruxelles, Mlle Marie Collart. Il n'y a rien d'idyllique dans la *Fille de ferme*, et je crois savoir que les brutales audaces de ce tableau ont étonné le jury. Sans trop se soucier de l'abbé Delille et de ses périphrases, Mlle Collart a peint une robuste et vulgaire servante qui, entrée dans un parc à cochons, retourne avec une fourche le fumier bruni et odorant de la basse-cour; elle apporte à son travail la plus belle ardeur du monde, et ne se laisse pas distraire par le grognement des bêtes impures qu'elle arrache un instant à leur rêverie. Si l'infante espagnole qui, dans le tableau de M. Schlésinger, symbolise l'*Odorat*, sortait de son cadre et passait devant la *Fille de ferme*, elle serait autorisée à cacher dans son mouchoir parfumé de verveine le bout de son petit nez rose. Le tableau de Mlle Collart est la glorification du fumier. Il ferait une assez triste figure dans le boudoir d'une élégante; il ne serait même pas tout à fait à sa place dans un musée, car le dessin en est médiocrement florentin; mais il y a de la séve, du tempérament, une sorte de mâle courage dans cette étude qui nous arrive tout droit du pays de Jordaens. Qu'on vienne après cela contester la persistante influence du génie particulier à chaque contrée, à chaque race!

A côté de cette page d'une saveur si exubérante et qui, je le sais, appellerait tant d'objections, les autres peintures de genre, même les plus familières et les plus intimes, semblent l'œuvre de petits-maîtres musqués et anodins. Il n'y a cependant aucune tendresse pour l'idéal dans l'*Intérieur de cuisine*, de M. Vollon, qui, il y a deux ans, exposait avec les refusés, et qui obtient aujourd'hui les honneurs de la médaille. M. Vollon est un excellent ouvrier. Il a peint des fleurs d'une coloration éclatante, des paysages d'une vigoureuse harmonie. C'est pour la première fois, croyons-nous, qu'il aborde la figure de grandeur naturelle. Il nous montre une robuste servante qui, les bras nus, la gorge découverte, s'évertue à nettoyer un chaudron; le cuivre devient or sous les mains de cette ardente travailleuse; mais vraiment, la cuisinière de M. Vollon est plus laide que nature; je ne sais quelle teinte de suie se mêle au vermillon de ses joues. La laideur de cette fille n'ajoute aucun caractère au tableau. Lorsque Jordaens introduisait une fraîche ménagère dans les cuisines de Snyders, lorsque Van Utrecht asseyait sous l'auvent d'une boutique une jeune marchande de volailles ou de poissons, ces maîtres, que l'idéal n'a jamais beaucoup tourmentés, savaient cependant choisir leurs modèles. M. Vollon a d'ailleurs enveloppé son tableau dans une atmosphère rousse et brûlée qui sans doute lui donne de l'unité, mais qui est, à tout prendre, une manière. Peut-être, — et il le faisait

Digitized by Google

autrefois dans ses bouquets radieux, — devrait-il avoir le courage de rendre aux choses l'éclat et la loyauté de leur coloration propre.

Ces tons roux, qui sont si facilement communs et lourds, ont compromis un instant le talent de M. Bonvin. On l'avait supplié de mettre un peu de gris sur sa palette et de tenir un meilleur compte des valeurs et des contrastes. Il y arrive, il y est arrivé. Le *Banc des pauvres* est une excellente peinture; les deux vieilles femmes aux coiffes blanches et aux manteaux noirs, les murailles aux teintes grisâtres sur lesquelles ces figures s'enlèvent en vigueur, la lumière discrète et limpide qui éclaire l'intérieur de la chapelle et baigne doucement les choses, tout cela est finement observé sur la nature, tout cela est intime, juste, savamment écrit. Il se fait donc dans le talent de M. Bonvin des modifications heureuses et nous les constatons avec joie.

Un artiste très-habile aussi au jeu de la lumière dans les intérieurs, c'est M. Armand Leleux. Il n'est pas moins expert dans le choix de ses sujets; ses figures font bien ce qu'elles font, et la conviction qui les anime est tout à fait persuasive. Ce sont de vrais moines franciscains que les deux personnages de la *Confession au couvent*; la *Leçon de dessin*, où l'on voit un jeune clerc dessinant le buste de l'Apollon du Belvédère, sous la conduite d'un abbé qui prend sa tâche au sérieux, est un groupe spirituel et charmant. — Nous aimons aussi les scènes que M. Heilbuth emprunte à la comédie italienne. M. Heilbuth n'a d'abord été qu'un élégant costumier; il peignait, d'après les images et les tableaux du XVIe siècle, des Vénitiennes vêtues de satin, des gentilshommes en pourpoint de velours. Cet archaïsme lui réussissait peu. Le chemin de Rome a été pour lui le chemin de Damas, et il est persuadé aujourd'hui que, la nature de son talent étant donnée, il peindra mieux ce qu'il a vu que ce qu'il a rêvé. L'exécution n'est pas très-forte chez M. Heilbuth, et quelques-unes de ses figures sont un peu creuses. Mais son pinceau a de l'esprit : le *Cardinal Romain montant dans son carrosse* réunit, autour de son gothique équipage, tout un monde de laquais béats et d'obséquieux serviteurs : l'observation s'y montre très-fine, et, malgré le sentiment comique qui la guide, il n'y a rien là qui dépasse les ironies permises.

La *Veuve* de M. Luminais, les scènes espagnoles de M. Bernardo Ferrandiz, le *Jour de fête en Bretagne* de M. Adolphe Leleux, la *Fileuse* de M. Sain, et bien d'autres tableaux encore, car les voyageurs foisonnent au Salon, reproduisent, avec un accent de réalité plus ou moins vif, des mœurs et des costumes qui tous les jours tendent à disparaître sous l'influence envahissante de la mode parisienne. Nos paysans du Midi ont aussi trouvé leur peintre dans M. Duverger, qui, ayant fait cette année un

Digitized by Google

grand effort, a obtenu l'une des médailles libératrices. Le succès qui accueillit jadis M. Édouard Frère semble aujourd'hui promis à M. Duverger. Il y a beaucoup de talent, et ce qui ne gâte rien, un sentiment attendri dans la *Paralytique*, et surtout dans le *Laboureur et ses enfants*, traduction en prose moderne de la fable de La Fontaine. M. Dargelas, qui obtint l'an passé une récompense du même ordre, aurait dû, nous le croyons, redoubler de zèle et exposer un tableau plus significatif et plus important que son *Embuscade*. Quant à M. Brillouin, qui est depuis longtemps sur la brèche et qui n'aurait plus rien à apprendre si ses colorations n'étaient pas trop systématiquement rougeâtres, il arrive au but poursuivi. On voit, par la *Scène de jeu* et par le *Chasseur*, qu'il va de temps à autre demander conseil à nos bons maîtres flamands. Il aime, il comprend les virtuoses de la touche, et il essaye, non sans bonheur, de s'approprier leur libre allure.

Lorsque M. Alfred Stevens nous manque, et c'est malheureusement le cas cette année, les peintres des mœurs élégantes sont quelque peu en désarroi. La *Causerie intime* de M. de Jonghe nous montre deux jeunes femmes qui ont mis, pour échanger leurs confidences, de charmantes robes de mousseline; mais ce tableau ne vaut pas la *Dévotion* de l'an dernier. L'auteur de paysanneries fort goûtées, M. Hédouin, s'est fait cette fois homme du monde, et il a peint, sous un gai rayon de soleil, une *Allée des Tuileries*, à cette heure printanière qu'Alfred de Musset a décrite, lorsque,

Du fond de leur boudoir, les belles indolentes,
Balançant mollement leur tailles nonchalantes,
Sous les vieux marronniers commencent à venir.

Le sombre hiver est fini, et quelle joie de pouvoir quitter le velours et la fourrure pour arborer les robes roses, les robes blanches, les robes lilas, et ces chapeaux légers, fantasques, impossibles, qui, — le bavolet des temps primitifs étant décidément supprimé, — laissent paraître les cheveux noirs ou blonds, trésors trop longtemps cachés, piéges charmants où se prendront les cœurs fragiles! Et comme il n'y a pas de fête sans enfants, les *babies* sont là jouant sur le sable fin de l'allée et mêlant leur gaieté bruyante à la causerie des mères, aux tendres propos des amoureuses. Ce premier sourire du printemps aux Tuileries est bien exprimé dans le tableau de M. Hédouin; mais ses marronniers sont d'une exécution molle et d'une forme trop peu dessinée. J'aurais voulu aussi, dans certaines figures, un trait plus net, pour accentuer les physionomies et pour préciser la grâce.

Digitized by Google

Il n'est pas dans nos traditions de célébrer M. Toulmouche : évidemment notre silence avait tort, et le succès que l'artiste obtient aujourd'hui nous met en demeure de nous expliquer. Le *Fruit défendu* est un tableau très-regardé. Parmi les visiteurs de l'exposition, tel qui, le soir venu, a déjà oublié les toiles les plus savantes, se souvient encore, et se souviendra longtemps de M. Toulmouche. Le choix du sujet est pour beaucoup dans ce résultat. De charmantes jeunes filles, curieuses comme on peut l'être à seize ans, se sont introduites dans la bibliothèque de leur oncle, et là, pendant que l'une d'elles tient la porte close et fait le guet, les autres montent à l'échelle, choisissent le livre dont le titre les inquiète, et lisent, le sourire dans les yeux et sur les lèvres, une galante historiette, un conte plus ou moins déshabillé. Je n'approuve pas ces petites folles; au lieu de demander aux pages défendues la science qui leur manque, elles feraient mieux d'attendre et de laisser à l'amoureux qui viendra la joie de leur enseigner ce qu'elles ignorent. Mais ceci ne nous regarde pas. Les pensionnaires de M. Toulmouche sont charmantes; elles sont vêtues à la mode de demain, et, la bonne faiseuse ayant passé par là, elles seraient habillées pour le plaisir des yeux, si quelque bleu criard ne faisait entendre dans le tableau sa note aigre et stridente. Une autre objection doit être faite. M. Toulmouche, qui peint si proprement, ne sait pas peindre; je veux dire qu'il ne sait pas faire parler son pinceau à l'unisson de sa pensée, qu'il n'a que de la patience où il faudrait de l'esprit, que son travail, toujours pareil, ne tient aucun compte de la différence des choses, et que, lorsqu'on aimerait à lui voir la souplesse, la fermeté et la vaillance d'un Metsu ou d'un Terburg, on ne peut guère reconnaître en lui qu'un Dubuffe maigre, sec, glacé.

M. James Tissot, longtemps enfermé dans le magasin de curiosités de l'archaïsme, commence à sortir quelquefois et à vivre de notre vie. Ne négligeons rien pour hâter sa convalescence. Il y a des détails d'une exécution très-fine dans la *Tentative d'enlèvement*, jolie scène d'un roman du XVIe siècle; mais nous aimons mieux M. Tissot lorsqu'il peint ce qu'il a vu, ce qu'il a senti. Le double portrait des *Deux Sœurs*, exposé au Salon de 1864, était vraiment une œuvre originale, et nous n'en avons pas oublié le charme étrange. Un peu de cette singularité se retrouve dans le *Printemps* que M. Tissot nous montre cette année. Sur la berge d'un ruisseau dont l'herbe épaisse et drue cache les bords, deux jeunes femmes, l'une en blanc, l'autre en noir, sont assises ou couchées, pendant qu'une petite fille s'appuie nonchalamment contre un tronc d'arbre. Au-dessus de ce groupe, des pommiers, emmêlant leurs branchages, épanouissent leurs fleurs, bouquet d'avril où les blancs jouent avec les

Digitized by Google

roses. Les honnêtes gens que Théophile Gautier appelle les philistins sont quelque peu révoltés du tableau de M. Tissot, et, pour nous, nous ne sommes pas tout à fait séduit; mais il se trouve que, par hasard sans doute, M. Tissot a traduit en français une peinture du préraphaélite M. Millais, que nous avons vue à Londres en 1862, et qui nous a frappé: *Apple blossoms*, disait le catalogue. En effet, c'étaient les mêmes pommiers avec leur neige rosée, et ce même gazon vert où jouaient de jeunes filles en fraîches toilettes de printemps. L'idée, malgré ses deux éditions, reste nouvelle, et nous voudrions que le public s'intéressât peu à peu aux audaces de M. Tissot. Malheureusement, dans son tableau du *Printemps*, les figures sont d'un dessin très-lâché et très-sommaire : M. Tissot peint des robes, des chapeaux, des châles, mais il ne met rien dessous; les notes rouges, chantant sur des fonds verts, le ravissent; il se plaît au contraste des blancs et des noirs. Nous aimons aussi ces jolies batailles de la couleur, mais à une condition, c'est qu'elles exprimeront quelque chose.

Ce désir d'intéresser l'âme et de parler à l'esprit n'a jamais été la préoccupation de M. Meissonier. Une fois seulement, dans le tableau qui restera peut-être son chef-d'œuvre, la *Barricade*, il a mêlé à sa peinture un sentiment dramatique. Une habile mise en scène distinguait aussi les *Bravi*, vendus l'autre jour chez M. de Morny. L'un des tableaux que M. Meissonier expose cette année, les *Suites d'une querelle de jeu*, aurait prêté au drame, car les deux gentilshommes que l'artiste nous montre ont discuté la rapière à la main et ils se sont si bien entendus qu'ils gisent tous deux sur le carreau; mais toute émotion est absente de cette petite toile où l'on retrouve, avec les finesses habituelles de la pratique de M. Meissonier, sa manière plus que hardie d'entendre la perspective et son respect modéré pour la loi décolorante des choses placées sur des plans divers. Quelques erreurs analogues déparent le tableau, très-remarquable d'ailleurs, de M. Charles Meissonier, qui débute au Salon avec le portrait de son père dans son atelier. L'influence heureuse d'un enseignement vigoureux est visible dans ce tableau, où tant de charmants détails sont traités avec une habileté précoce. Ce portrait, intime et ressemblant, est une note curieuse dont les biographes de M. Ernest Meissonier se serviront plus tard, et les années ne pourront qu'augmenter le prix de cette toile, si intéressante déjà.

« Mesdames, agréez que je vous présente ce gentilhomme-ci : sur ma parole, il est digne d'être connu de vous. » Ainsi parle le marquis de Mascarille, présentant le vicomte de Jodelet aux précieuses de la comédie. La scène est admirable dans le poëte, elle est spirituelle et bien venue

Digitized by Google



LES PRÉCIEUSES RIDICULES, PAR M. H. VETTER.

Digitized by Google

dans le tableau de M. H. Vetter, qui connaît les bons endroits et va volontiers puiser ses sujets aux sources inspiratrices. On devine, dans l'attitude et dans le costume de Mascarille et de Jodelet, d'estimables drôles qui ont pris les habits de leurs maîtres et qui seront rossés au dénoûment; mais Cathos et Madelon sont sous le charme et elles leur trouvent l'air le plus galant du monde. A côté de M. Vetter, il faudrait placer tous les petits peintres de miniatures, MM. Fauvelet, Plassan, et surtout M. Chavet, qui, cette fois, a renoncé, dans l'un de ses tabeaux du moins, aux costumes du XVIIIe siècle, et dont le *Seigneur de la cour d'Élisabeth* a toutes les raisons imaginables d'être satisfait, car il est de bonne maison et il est peint de main d'ouvrier.

Quant à M. Chaplin, ce n'est pas lui qui désertera jamais les modes du temps de Louis XV. Il a beaucoup vécu jadis avec Lemoyne et Natoire, et, sans renoncer au culte du rose, il s'introduit aujourd'hui dans les intérieurs de Chardin. Il y sera fort bien reçu. Et pourtant, il est un peu trop gai pour être tout à fait de la maison. On peut lire dans le livre que deux aimables bénédictins de ce temps-ci, MM. de Goncourt, ont consacré à la *Femme au* XVIIIe *siècle* des descriptions de costumes qui ne concordent pas complétement avec ceux dont M. Chaplin a vêtu ses petites filles. Dans le monde honnête et intermédiaire auquel elles appartiennent, on ne s'habillait pas de bleu tendre ou de rose vif pour jouer au loto, ou pour bâtir des châteaux de cartes. Chardin, Jeaurat et même Charpentier, qui en savent assez long sur ce chapitre, nous apprennent que les robes des femmes, même les robes de soie, affectaient des tons modérés, où les gris jouaient un grand rôle, et qu'elles rappelaient, dans leurs vertueuses nuances, la peau verdissante de l'olive, la coque de la noisette, la feuille du tabac mûri. Alors même que le tissu était broché de fleurs ou d'arabesques, ces ornements couraient sur des fonds jaunis, doucement teintés ou rayés, car il y avait de fins coloristes dans les ateliers de Lyon, et la bourgeoisie aimait les étoffes sages. M. Chaplin a eu le tort d'endimancher Chardin; mais sa petite joueuse de loto a la plus charmante tête du monde, et lorsque les années auront éteint l'éclat un peu trop neuf de leur coloration, on sentira mieux dans les tableaux de M. Chaplin l'agrément des types, la grâce aisée des attitudes, et la piquante liberté du pinceau.

M. Whistler, l'auteur de la *Femme en blanc* dont l'étrangeté frappa tant de bons juges au Salon de 1863 (section des refusés), a eu, cette année, une fantaisie qui n'est pas de notre goût. La *Princesse du pays de la porcelaine* est une étude de costume, et non la représentation d'une figure vivante. Nous n'en saisissons pas bien l'intérêt. Sans doute il y a,

Digitized by Google

dans l'accord des tons qui constituent ce vêtement, des délicatesses rares, mais le moindre éventail japonais, le moindre paravent chinois, disent bien autre chose à nos yeux et à notre esprit. N'insistons pas : M. Whistler s'est trompé, et nous oublierons sa *Princesse* pour nous rappeler la séduction mystérieuse de sa *Femme en blanc*, les belles harmonies de ses vues de la Tamise, et le vif esprit de ses eaux-fortes.

Mais il est temps, — et peut-être la mesure est-elle déjà dépassée, — d'en finir avec les peintres de genre, les conteurs d'historiettes, les voyageurs, les rustiques, les costumiers, les réalistes et les chimériques. Dans cet ordre d'idées, toutes les avenues de l'école sont envahies, et le talent, un talent mélangé, mais réel, brille à chaque carrefour. Nous n'avons jamais eu la prétention de signaler tous les tableaux de genre qui contiennent une étincelle, une promesse, un souvenir; cet inventaire de nos richesses eût pris des proportions infinies. Le nombre chaque jour augmenté de nos peintres d'anecdotes a même quelque chose d'un peu menaçant. La critique s'en est inquiétée cette année, et, par une sévérité inaccoutumée, par des conseils trop sages pour être suivis, elle a essayé d'opposer une digue au flot envahissant. Nous n'entreprendrons pas de rassurer nos maîtres et nos amis. La peinture de genre est dans la loi, dans les fatalités de ce temps. On ne sait pas bien si ce sont nos appartements bourgeois qui sont trop petits ou si c'est l'idéal qui est trop grand, mais il y a antipathie entre nos mœurs actuelles et les œuvres héroïques. Il n'en était pas ainsi autrefois. Un élève de David, qui a laissé plus de traces dans l'histoire des conspirations que dans les annales de l'art, le naïf Topino-Lebrun avait entrepris de peindre le *Siége de Lacédémone* sur une toile de cinquante pieds. On ne lui laissa pas le temps de faire son *Siége*. Son ambition, je l'avoue, était excessive; d'ailleurs Lacédémone est un peu démodée. On peut donc sourire de la prétention de ce jeune classique et il serait hors de propos de l'imiter. Mais quel courage chez ces artistes du temps passé et quelle ardeur pour les grandes choses! On n'avait peur alors ni des œuvres gigantesques, ni des sentiments qui exaltent les âmes fières. Nous n'avons plus aujourd'hui ces généreuses audaces; et, lorsque nous avons peint un fumeur allumant sa pipe, nous croyons avoir tout dit.

V.

La vieille chanson aurait-elle donc raison? les lauriers sont-ils coupés? est-il bien vrai que nous n'irons plus au bois? Les paysagistes ont pour-

Digitized by Google

tant la prétention de nous y conduire, et il en est quelques-uns encore qui savent le chemin de la forêt sacrée. Laissons-nous guider par le plus illustre, par le plus jeune d'entre eux, M. Corot. Il est de ceux qui croient que le sentiment est indispensable à l'interprétation de la nature, il professe cette théorie, que celui-là seul qui est poëte peut mériter le nom de paysagiste. Aussi la poésie répand-elle sur ses moindres toiles comme une atmosphère tour à tour sereine ou mélancolique, radieuse ou voilée, selon l'impression que l'artiste veut éveiller dans notre âme. Par les idées qu'il évoque, par l'horizon qu'il embrasse, par l'enchantement dont il a le secret, M. Corot touche directement au grand art, et c'est pour cela sans doute qu'il n'a pas obtenu, au scrutin du 1er mai, la médaille d'honneur à laquelle une intelligente minorité avait songé pour lui. M. Corot n'a pas besoin d'ailleurs de ces vulgaires récompenses : les joies du travail lui suffisent, et il a, je suppose, au fond du cœur l'inaltérable sérénité de l'homme qui est parvenu à exprimer son rêve. Les deux tableaux de cette année, le *Matin* et le *Souvenir des environs du lac de Némi*, ne sont que des couplets nouveaux ajoutés à l'heureuse chanson qu'il chante depuis tant d'années et que nous ne nous lasserons jamais d'entendre. Aucun paysage n'est, autant que le *Matin*, frais, tendre, baigné d'aurore ; rien n'est poétique comme le *Lac de Némi*, car M. Corot est le peintre des eaux tranquilles et dormantes, des grands horizons pâles, des ciels voilés, des bois sommeillants, des crépuscules attiédis. Dans ce tableau où le prestige de l'imagination s'ajoute au charme de la nature, le fin coloriste a été plus sobre que jamais, se contentant de varier les nuances analogues, d'opposer les valeurs les unes aux autres et de faire jouer, comme Molière l'a si bien dit :

« La fierté de l'obscur sur la douceur du clair. »

De là ces harmonies soutenues et vraiment musicales, ces unités, qui, dans la note légère ou dans la note grave, sont toujours si complètes et si puissantes. Mais nous avons essayé jadis de rendre à M. Corot la justice qui lui est due et d'expliquer l'inexplicable [1]. Il n'est pas utile d'y revenir : le charme que les paysages de M. Corot avaient jadis, ils l'ont encore, ils l'auront toujours.

M. Daubigny est aussi de ceux qui mêlent à leur œuvre un sentiment personnel. Il s'est un peu modifié depuis quelques années, et l'étude de cette transformation ne serait pas sans intérêt. Les amateurs qui en sont

1. Voir une étude sur M. Corot, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, du 1er novembre 1861.

Digitized by Google



LE LAC DE NÉMI, PAR M. COROT.

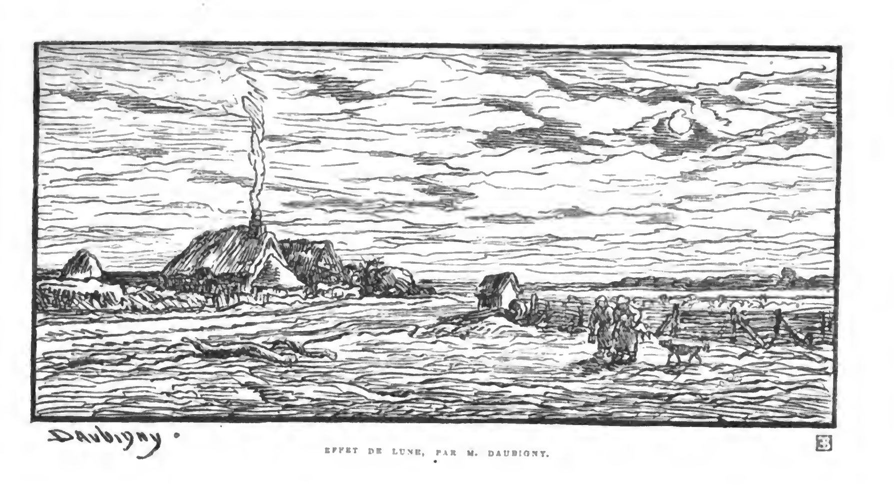
Digitized by Google

restés à ses *Bords de l'Oise*, à ses paysages verts, frais, et d'une vérité si facile à comprendre, sont peut-être un peu déroutés par la manière relativement violente, heurtée, lâchée, qu'il a adoptée aujourd'hui. C'est le même artiste pourtant, mais il devient de plus en plus libre et émancipé. L'évolution qu'accomplit M. Daubigny est celle-là même qui a marqué la carrière de beaucoup de grands maîtres, de Rembrandt, par exemple. C'est là une loi commune : on monte de la *Leçon d'anatomie* aux *Syndics des Marchands drapiers;* on va, toute proportion gardée, de la *Moisson* du Salon de 1852 à l'*Effet de lune* de l'exposition actuelle. Dans la phase nouvelle de son talent, M. Daubigny sacrifie le rendu du détail à l'aspect saisissant des grands ensembles; il frappe plus fort, et nous croyons qu'il n'a pas cessé de frapper juste. Des terrains voilés d'ombre, une chaumière d'où s'échappe la spirale montante d'une fumée, un ciel houleux, tourmenté, sinistre, où de blancs nuages éclairés par la lune roulent confusément sur un fond presque noir, tel est le tableau de M. Daubigny. Le charmant peintre de la nuit, A. Vander-Neer, s'étonnerait peut-être de ces violences; mais Rubens les comprendrait, et Rembrandt aussi, lui qui a fait peser sur les plaines endormies des ciels si chargés de tristesses et d'orages.

C'est encore par le sentiment que M. Paul Huet garde le rang qu'il a conquis dans les anciennes luttes romantiques. Il a aussi conservé de ces temps écoulés le goût des colorations vigoureuses; il est de ceux que Constable a charmés, et, comme un contemporain de Delacroix, il a le don, aujourd'hui si rare, de saisir les choses par leur aspect violent. Le grand tableau de M. Paul Huet, le *Gave*, nous montre un torrent débordé qui, au fond d'une plantureuse vallée, roule son flot plein d'écume. A droite, de grands arbres héroïques protégent de leur ombre une prairie où paissent quelques vaches. Ce tableau, où les détails sont lâchés et sommaires, où tout est sacrifié à l'effet d'ensemble, est, à vrai dire, comme un grand décor somptueux, riche, exalté dans le sens du drame. L'inspiration a passé par là.

Et telle est la variété infinie de la nature, que, pour ceux qui savent voir, elle se prête à la traduction de tous les sentiments, à l'expression de tous les rêves. M. Blin en a d'abord compris les mélancolies. Il s'est fait connaître, il s'est fait aimer par de grands paysages solitaires, des ciels gris voilés de tristesses, de larges plaines semées de fondrières et de flaques d'eau. Il y avait dans sa manière quelque trace de système, et peut-être lui avons-nous reproché jadis la monotonie de ses horizons désolés. Une transformation s'est faite chez M. Blin : son talent se réveille et s'égaye dans le *Vieux Moulin à Guildo*, une page heureuse

Digitized by Google



EFFET DE LUNE, PAR M. DAUBIGNY.

Digitized by Google

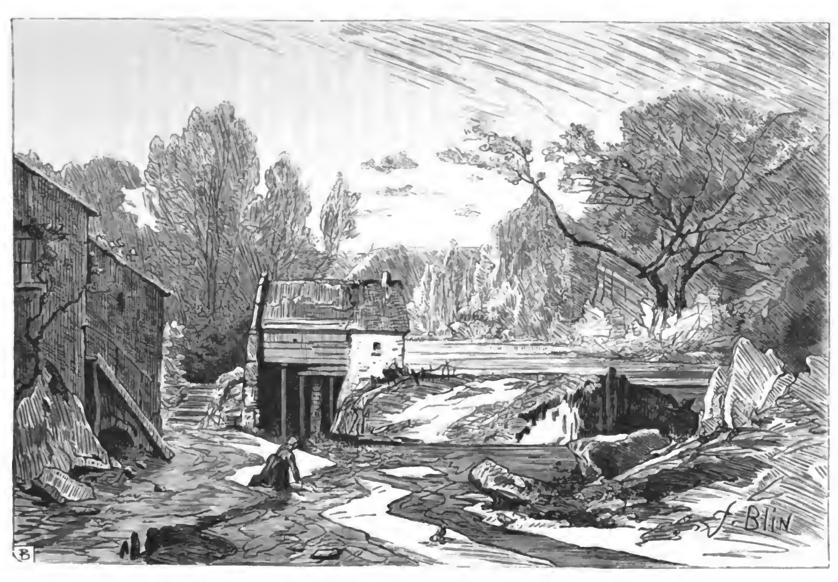
où le soleil sourit sur les verdures, où l'eau court frissonnante et vive, où l'élément pittoresque se complique de la figure humaine. A ce paysage si bien venu, nous préférons toutefois le *Soir d'été en Sologne,* qui a tout le charme d'une etude directement inspirée par la nature et toute la poésie d'une œuvre longtemps cherchée et caressée. Ce paysage, que la plume ne saurait décrire, — car qu'est-ce autre chose qu'un étang bordé de roseaux et entouré d'une ceinture boisée? — ce paysage est d'une simplicité, d'une unité admirable. C'est l'heure où le soir prend doucement possession de la plaine, l'assoupit comme une mère qui endort son enfant, et fait taire peu à peu tous les bruits et toutes les couleurs. Il ne reste plus que le silence, les tonalités crépusculaires, le sommeil recueilli : la poésie veille seule dans cette campagne calmée, où l'on croit entendre la paisible respiration des choses.

Un paysagiste imprévu se révèle cette année. Nous n'avons eu que trop d'occasions d'être sévère pour M. Hébert : dans ses portraits, d'un dessin si vague et d'une exécution si molle, dans ses figures d'Italiennes dont l'afféterie sentimentale ne pouvait faire oublier l'inconsistance et la chimère, nous avions vu le malaise d'un talent troublé et presque menacé d'éthisie. Mais la nature est l'éternel remède, et respirer un jour le grand air, c'est recommencer à vivre. Le *Banc de pierre* n'est pas un tableau, mais c'est une étude si loyale et si vraie, qu'elle intéressera tous ceux qui ont couru dans l'herbe humide, tous ceux qui ont rêvé sous les grands chênes. L'histoire est simple et touchante : pour songer à son aise, pour asseoir le promeneur fatigué, un homme de la génération disparue a fait placer au coin d'un bois un banc de pierre savamment taillé; mais il est mort, ce rêveur bienveillant; ses héritiers ont cessé de visiter l'allée mystérieuse; le temps a poursuivi son lent travail de destruction, le banc commence à disparaître sous un vêtement de mousse et de lichen, et la nature, maîtresse du bois solitaire, a pris possession de ce débris d'une œuvre humaine, elle l'enveloppe de ses végétations folles, elle étend sur la pierre jadis polie ses belles taches verdissantes et rugueuses. Si les amoureux qui, assis autrefois sur ce banc, y ont murmuré dans un baiser le mot suprême, venaient y chercher le souvenir du passé, ils pourraient dire avec le poëte :

> Que peu de temps suffit pour changer toutes choses!
> Nature au front serein, comme vous oubliez!
> Et comme vous brisez dans vos métamorphoses
> Les fils mystérieux où nos cœurs sont liés!

Dans le paysage de M. Hébert, un rayon de soleil fait sourire la ruine et

Digitized by Google



VIEUX MOULIN A QUILDO, PAR M. BLIN.

Digitized by Google

ajoute son ironie aux tristesses de la vieille pierre abandonnée. Le sentiment est délicat, l'exécution est fine, résolue, curieusement adroite. Ce petit tableau, où éclate un intelligent amour de la vérité, comptera dans l'œuvre de M. Hébert.

On nous pardonnera de ne pas décrire l'un après l'autre tous les paysages que nous avons remarqués dans nos promenades au Salon. Bien que là, comme ailleurs, les vrais maîtres, j'entends les génies initiateurs et personnels, soient rares, il y a toute une armée de peintres éprouvés ou de nouveaux venus qui savent exprimer un aspect de la nature et toucher sur ce grand clavier la note sereine ou émouvante. Quoique moins heureux que l'an passé, M. Cabat reste fidèle à la poésie des solitudes; M. Guiaud, qu'on avait un peu oublié, se rappelle au souvenir de la critique par son *Bois d'oliviers près de Monaco;* M. Nazon, toujours plein d'harmonie et de lumière, nous ramène à ces rives du Tarn dont il comprend si bien la sérénité; MM. Imer, Belly, Charles Jacque, Appian, ont fait un effort nouveau. Un des refusés de 1863, M. Lansyer, obtient aujourd'hui une médaille, et nous félicitons le jury d'avoir mis tant d'empressement à réparer l'injustice commise il y a deux ans; M. Jules Masure, qui n'était pas non plus parmi les favorisés du jury académique, et dont le talent est d'ailleurs fort inégal, expose des vues de la Méditerranée baignées d'une lumière radieuse et vraie. M. de Groiseilliez, dont les paysages, insuffisamment variés, présentent presque toujours des combinaisons de blancs grisâtres et de verts éteints, rend bien les campagnes poudreuses du Midi, où la grande lumière dévore les colorations. Dans ses *Moutons au repos,* dans sa *Récolte des citrouilles,* M. Chabry trahit encore quelque inexpérience; mais il a un sentiment délicat de la nature, et nous ne pouvons que lui conseiller, avec le travail, qui rendra son pinceau plus léger, l'audace qui achèvera de le délivrer. Son compatriote, M. Chaigneau, dont le talent mûrit chaque jour, aurait peut-être besoin d'un conseil amical. Il est allé planter sa tente à Barbizon; il vit dans la grande forêt d'où sont sortis tant de peintres excellents; il comprend l'austère poésie des bois dépouillés et des roches grises; mais lorsqu'il introduit des vaches dans son paysage, il devrait, dût-il tricher un peu, en accentuer d'un pinceau plus vaillant les formes et les couleurs. La nature du Nord, les fraîcheurs de ses ruisseaux, la végétation plantureuse de ses arbres trouvent un interprète exercé dans M. Édouard Reynart, le savant conservateur du musée de Lille. Quant à M. César de Cock, il a quitté cette fois ses prairies flamandes pour les pâturages de la Normandie; ses tableaux sont lumineux et charmants; mais ne dirait-on pas que, pour faire mentir le mot

Digitized by Google



CARREFOUR AU CAIRE, PAR M. MOUCHOT.

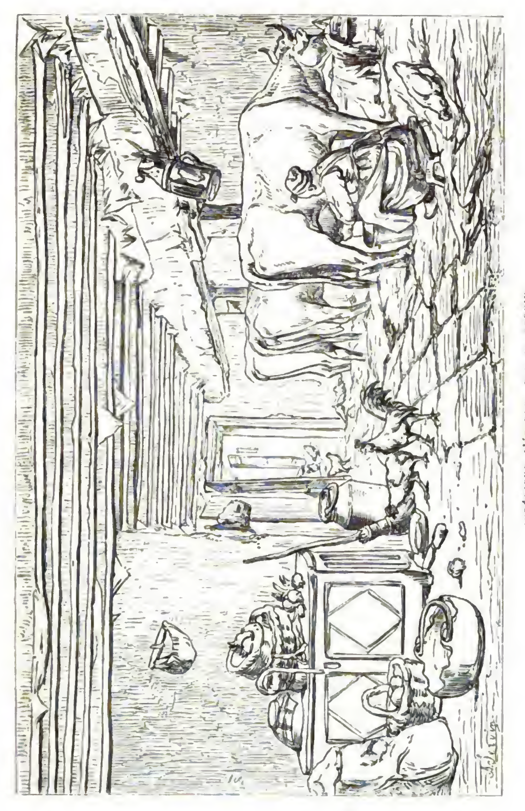
Digitized by Google

fameux, il ait emporté sa patrie à la semelle de ses souliers, car sa Normandie, d'un vert trop tendre, ressemble aux environs de Gand. M. Jeanron n'a pas le même reproche à se faire : transporté des dunes blondes de Boulogne au bord de la Méditerranée, il commence à prendre l'accent provençal; directeur du musée et de l'école de Marseille, il a trouvé dans ces fonctions nouvelles une raison de plus de se montrer peintre : par sa *Vue de Notre-Dame-de-la-Garde et du château d'If*, par la substantielle brochure qu'il a récemment publiée (*De l'Art de la Peinture*), il donne à ses élèves l'exemple et le conseil.

Nous ne pouvons suivre tous les voyageurs dans leurs excursions lointaines. Mais il faut dire que M. Français est le mieux inspiré des topographes dans ses *Nouvelles fouilles de Pompéi;* que M. Anastasi, devenu Italien, a représenté le *Forum* baigné des chaudes vapeurs d'un soleil couchant; que M. Saint-François a étudié, dans l'étrangeté de leur aspect, les vieux sapins de la forêt Noire; que M. Ziem, spirituel et scintillant, demeure fidèle à Venise; enfin que l'Égypte, déjà si bien racontée par M. Berchère, a trouvé en M. Mouchot un nouvel historien. La *Vue de l'île de Philæ* est pleine d'unité, de poésie, de silence; le *Carrefour au Caire*, dont nous donnons la gravure, nous rappelle les plus charmantes pages des *Scènes de la Vie orientale* de Gérard de Nerval : c'est bien là, dans sa couleur et dans sa lumière, le vivant aspect de ces rues où la fellah passe en portant sur sa tête sa corbeille ou sa cruche, où les âniers se disputent, où le chameau dessine sur l'architecture sa silhouette singulière. M. Mouchot a peint simplement et avec esprit l'amusant spectacle qu'on rencontre à chaque pas dans la ville égyptienne.

Existe-t-il encore des peintres de marines? M. Gudin ne néglige rien pour prouver qu'il n'y en a plus, et ses œuvres sembleraient lui donner raison. Son vaisseau, si fin voilier jadis, sombre au milieu d'un feu d'artifice. Mais s'il disparaît, d'autres restent à flot. Le « général de la mer Océane, » pour parler comme don Salluste, est aujourd'hui M. Eugène Isabey, artiste peut-être trop habile, un peu fantasque, et jeune comme il y a vingt ans. Le *Naufrage de l'Emily* rappelle, par la fougue de l'exécution, la liberté de la touche, l'esprit de détail, les temps heureux de sa manière. Le trois-mâts anglais, désemparé, perdu, roulé sur le flot furieux comme une gigantesque épave, laisse peu à peu tomber à la mer ses derniers passagers, ses derniers matelots. Suspendus à des cordages, ils se balancent en grappes humaines au-dessus du gouffre qui les attend. M. Isabey a traité ce terrible sujet avec sa longue expérience des choses de la mer, et il a mis dans l'exécution une verve des plus brillantes, une sorte de bonne humeur. Il excelle à peindre des naufrages gais.

Digitized by Google



INTÉRIEUR D'ÉTABLE, PAR M. SERVIN

Digitized by Google

Il nous faut ici écrire un nom nouveau. Nous ne connaissions pas M. Claude Monet, l'auteur de la *Pointe de la Hève* et de l'*Embouchure de la Seine à Honfleur*. Ce sont là, croyons-nous, des œuvres de début, et il y manque cette finesse qu'on n'obtient qu'au prix d'une longue étude; mais le goût des colorations harmonieuses dans le jeu des tons analogues, le sentiment des valeurs, l'aspect saisissant de l'ensemble, une manière hardie de voir les choses et de s'imposer à l'attention du spectateur, ce sont là des qualités que M. Monet possède déjà à un haut degré. Son *Embouchure de la Seine* nous a brusquement arrêté au passage, et nous ne l'oublierons plus. Nous voilà intéressé désormais à suivre dans ses futures tentatives ce mariniste sincère.

Il y a parmi les peintres d'architecture quelque trace de lassitude. Le Hollandais M. C. Springer ne paraît pas vouloir faire oublier Van der Heyden. Mais M. Dauzats est toujours habile, et sa *Porte Saint-Martin*, quoique un peu pâle dans sa gamme adoucie, est une représentation fidèle de ce coin du vieux Paris. Le tableau de M. Van Moer, l'*Intérieur de l'église de Sainte-Marie de Belem*, déjà exposé à Bruxelles en 1863, est comme un grand décor d'opéra; la lumière y court largement, et l'effet est juste dans son opulent parti pris.

Pour ce qui touche les peintres d'animaux, quelques paroles devront suffire. Là aussi cependant le talent abonde et s'affirme de toutes parts. L'*Intérieur d'une étable dans la Brie*, par M. Servin, est un des meilleurs tableaux de ce genre difficile. Nous avions conservé un bon souvenir de M. Servin. Dès 1857, il exposait sous le titre : les *Épierreurs des champs*, un paysage d'une vérité très frappante; depuis lors, il a fait dans l'exécution de grands progrès, et les vaches qu'il introduit dans son étable, les humbles ustensiles qui en garnissent les murailles, les poules qui picorent gaiement sur le fumier, sont traités avec largeur, dans un sentiment exact de la forme et du *grain* de chaque chose. Des demi-teintes tour à tour voilées ou pénétrées de lumière sous l'action du rayon extérieur entourent les objets et les animaux et les enveloppent d'une atmosphère transparente. Dire que le tableau de M. Servin fait songer aux œuvres de certains maîtres hollandais, ce ne sera pas en faire un médiocre éloge.

M. Philippe Rousseau s'est attiré quelquefois une étrange querelle: on lui a reproché, et non sans raison, d'être trop amusant. Toujours attentif au choix de ses sujets, il a volontiers cherché l'esprit, et, pour peu qu'on l'en eût prié, il aurait fait de la vie des animaux une comédie en cent actes divers. Un élément littéraire, railleur, se mêlait à sa peinture, où l'accessoire a parfois déclaré la guerre au principal. Le tableau

Digitized by Google



CHACUN POUR SOI, PAR M. PHILIPPE ROUSSEAU.

Digitized by Google

de cette année, *Chacun pour soi*, est conçu dans un sentiment plus simple. Affamée ou seulement gourmande, une chienne s'est précipitée sur une corbeille qui contient les reliefs d'un dîner succulent; elle explore de sa langue rose les profondeurs des plats mal essuyés: et, tandis qu'elle travaille avec un si beau zèle, ses petits, non moins avides que leur mère, se suspendent à sa mamelle gonflée. Le groupe s'arrange bien; les détails sont traités largement; l'idée est traduite de la bonne façon. M. Philippe Rousseau expose aussi un dessus de table à la Chardin: ses fruits sont d'un ton vif et franc; ils gagneraient, et nous avons pour nous l'opinion de Diderot et de Chardin lui-même, à être plus enveloppés et mieux rattachés les uns aux autres par des rappels et des assonnances.

Un maître expert dans la peinture des animaux est l'artiste autrichien M. Otto von Thoren. Ses *Voleurs de chevaux*, ses *Voleurs de bœufs*, lui ont conquis cette année une médaille depuis longtemps méritée. On a pu le voir à l'exposition internationale de Londres, M. Otto von Thoren est tout simplement le meilleur peintre de son pays. Il traite à la fois, et dans une juste harmonie, la figure, l'animal, le paysage. Dans l'un comme dans l'autre de ses derniers tableaux, des maraudeurs hongrois, profitant des ombres du soir, viennent voler ici des chevaux, là des bœufs : tout s'enchaîne et se tient dans ces scènes nocturnes où le caractère des races est d'ailleurs si bien observé : M. von Thoren possède par-dessus tout le don de l'unité.

Le *Verger* et la *Ferme rose* de M. A. Verwée, les *Intérieurs d'écurie* de M. Van Kuyck, les *Moutons dans la plaine* de M. Brendel, et bien d'autres tableaux que nous pourrions dire, montrent combien les peintres d'animaux sont restés habiles en Flandre, combien ils le sont devenus en Allemagne. M. Auguste Schenck, qui nous vient du duché de Holstein, s'est fait une éducation française, quoiqu'il y ait encore dans son pinceau un peu de mollesse et une exagération de douceur. Le premier principe de la charte des animaliers, c'est qu'il ne faut pas peindre comme M. Verboeckhoven : M. Schenck le comprend, et il ne lui manque qu'un peu plus d'accent pour réussir tout à fait dans le genre qu'il a choisi. Le *Réveil* groupe au bord de la mer un troupeau de moutons et d'agneaux qui, aux premières caresses du jour, sortent doucement de leur rêve, s'agitent avec un frémissement de volupté inconsciente et jettent dans l'air ce bêlement joyeux qui est la prière de l'animal. Tout cela est observé finement et saisi dans le sens vrai des formes et des attitudes. M. Jules Héreau est aussi un berger de la bonne école; il n'est pas sans affinité avec le maître que nous avons perdu récemment, Constant Troyon; mais ses moutons lui échappent quelquefois pour aller se rouler

Digitized by Google

Schenck.

LE RÉVEIL, PAR M. SCHENCK.

Digitized by Google

dans la boue : son troupeau, plein de noirceurs fâcheuses, a un peu l'air de sortir d'une écritoire.

Il resterait à parler des peintres de la « vie tranquille, » *still life*, comme disent les aimables ennemis de M. le marquis de Boissy. Les tableaux de ce genre sont fort nombreux au Salon : comme il n'est pas nécessaire d'avoir longtemps dessiné à l'Académie pour peindre sur un coin de table un chaudron, un chandelier et une botte de radis, les femmes réussissent assez bien dans cette peinture de ménage. Mlle Berthe Morisot y apporte vraiment beaucoup de franchise, avec un délicat sentiment de la couleur et de la lumière. Quant à M. Blaise Desgoffe, dont le talent n'est pas contestable d'ailleurs, nous ne voudrions pas le voir s'endormir sur son succès. A ses représentations d'objets d'art, de vases de cristal ou d'onyx, d'étoffes et d'orfévreries, il a eu l'ambition d'ajouter la peinture des fruits. Nous croyons qu'il y réussit beaucoup moins. L'habitude de peindre des choses mortes a déjà compromis la sincérité de son pinceau : M. Desgoffe peint des abricots ou des prunes comme il peindrait des billes d'ivoire ou de marbre; ses raisins ont le luisant du verre, et on ne pourrait les porter à la bouche sans se briser les dents, sans se couper les lèvres. Ce système est intolérable. Malgré tout son talent, M. Desgoffe ne veut pas croire qu'il y a dans le fruit une étincelle latente de la vie universelle; il a tort : en ce genre de peinture, un peu de panthéisme fait grand bien.

VI.

Ainsi ce Salon de 1865, qui, au jugement des critiques moroses, était si pauvre et si vide, abonde au contraire en œuvres distinguées, curieuses, dignes de la discussion et de l'étude. Le temps est passé des efforts héroïques, je le reconnais et je le déplore; mais s'écrier que l'art est perdu, que les dieux sont partis, que le grand Pan est mort, ce serait exagérer la mélancolie et prendre hors de propos des attitudes élégiaques. Même dans le département des dessins, des pastels, des aquarelles, il y a des morceaux de haut goût. Pour nous, nous prenons tout à fait au sérieux la *Lydé* de M. Pollet. C'est la jeune fille dont André Chénier nous a raconté l'histoire : frappée en plein cœur par la flèche d'Éros, elle a couru follement les prés et les halliers, à la poursuite de l'amant qui la fuit. Haletante, elle est tombée sur le gazon :

> Mon pied blanc sous la ronce est devenu vermeil,

dit-elle dans l'idylle amoureuse. Lydé a perdu un peu son caractère

Digitized by Google

grec dans la traduction que M. Pollet nous donne : sa jeune fille a plus de santé que de style; mais le dessin de cette figure nue est savant, souple, inspiré par une longue étude de la nature vivante. Il est impossible, surtout si l'on tient compte des ressources limitées de l'aquarelle, de modeler plus grassement et avec une morbidesse plus palpitante les chairs rosées d'une femme au milieu des verdures d'un frais paysage. — Le portrait exposé par M. Pollet est aussi une œuvre des plus distinguées.

Dans une page sérieuse et savamment exécutée, M. Brandon a reproduit les peintures murales dont il a décoré l'oratoire de Sainte-Brigitte à Rome. Nous ne connaissons pas l'œuvre originale, mais à en juger par l'aquarelle, qui en est, dit-on, la fidèle copie, M. Brandon pourra devenir un de nos bons peintres de sujets religieux. Ce grand travail lui a mérité une médaille, car il n'y a pas à tenir compte, je suppose, du lourd petit tableau qu'il a exposé sous le titre du *Dimanche de la plèbe romaine*. — Graveur, dessinateur et peintre au besoin, M. Gaillard continue avec succès la reproduction, si libre et pourtant si exacte, des figures décoratives de Pompeï. Sa *Joueuse d'osselets*, d'après le fragment conservé au Musée de Naples, est un fac-simile tout à fait réussi. Un artiste allemand, M. Schultz, a peint à la gouache, pour l'*Arundel society*, une merveille qu'on ne cesse pas d'admirer, l'*Adoration des Mages* de Memling. Nous avons remarqué aussi, dans des genres divers, les paysages italiens de M. Harpignies, sobres et harmonieux comme des Corot, le *Silène* de M. C. Nanteuil, les perspectives puissamment colorées de M. Cassagne, le *Chemin creux* de M. Bellangé, toujours habile aux choses militaires, et les fleurs, si finement gouachées, dont M. Reignier a entouré le portrait d'une jeune fille.

Les pastels sont en grand nombre : le plus remarquable, à notre avis, est la *Vue du pont du Gard*, par M. Lanoue. On ne peut rien voir de plus vigoureux et de mieux accentué. M. Lanoue qui, à son retour de Rome, avait eu un moment de somnolence, s'insurge contre son passé et semble rajeunir à chaque exposition.

Le fusain, qui revient à la mode, a des maîtres d'une habileté sans égale. Aux noms de MM. Appian et Gaucherel, que nous avons déjà eu l'occasion d'écrire bien des fois, s'ajoute celui de M. A. Dubouché, un paysagiste de la bonne race : il y a, dans la *Charente à Jarnac*, un grand sentiment de la lumière et toute la force d'un crayon savant et résolu.

M. Bida, on le sait, a entrepris une œuvre de longue haleine. Il illustre la Bible, et, à peine achevés, ses dessins sont confiés à d'habiles graveurs qui les traduisent sur le cuivre. Le moment n'est pas venu encore

Digitized by Google

de juger ce grand travail qu'il faudrait pouvoir apprécier dans son ensemble. M. Bida nous montre en attendant deux pages du livre qu'il prépare, le *Départ de l'Enfant prodigue* et la traduction du mot évangélique : *Paix à cette maison*. Le soin, la conscience, la finesse du détail, la perfection du rendu, sont des qualités qu'il serait oiseux de signaler chez M. Bida. Justice lui est rendue sous ce rapport, et par tout le monde. Nous avons autrefois accusé son crayon d'un peu de maigreur; mais nous n'insistons pas; ce défaut est amplement racheté par le goût, constamment nouveau, de la composition, la vérité des attitudes, le caractère oriental des types.

Les miniaturistes se partagent toujours en deux écoles. M. Maxime David reste fidèle aux anciennes méthodes, et aussi M. John Nimmo, qui, dans un excellent portrait de vieillard, se montre le disciple intelligent de M. Meuret. Mlle Eugénie Morin, si justement récompensée l'an dernier, s'en tient à l'esprit, à la coquetterie, à la grâce. Ce sont de charmants portraits que les siens, des portraits lavés d'une main légère et qui se plaît à toutes les témérités. Mlle W. Bost cherche aussi, et peut-être un peu trop, la couleur souriante et le charme. Ses portraits ressemblent, non à des étoffes, comme l'a dit le dur critique Bertall, mais à des fleurs.

Un art qui, aux mauvais jours de l'histoire de notre école, avait semblé s'effacer ou disparaître, la peinture sur émail, s'affirme aujourd'hui avec un éclat du meilleur augure. M. Alfred Meyer, qui y est fort habile, ferait peut-être mieux d'inventer lui-même ses modèles que de les demander à M. Émile Lévy. La *Diane* qu'il a reproduite d'après le carton de ce grand prix de Rome est prodigieusement maniérée et disgracieuse; le choix des tons est également malheureux, et c'est là une fâcheuse aventure, car M. Meyer n'ignore aucune des finesses de son métier d'émailleur. L'*Angélique et Médor*, de M. Lepec, est un groupe précieusement dessiné et d'une rare perfection calligraphique; mais l'Angélique est d'un violet désagréable, et d'ailleurs le caractère décoratif, si important ici, manque absolument à son œuvre.

Dans les belles leçons que M. F. de Lasteyrie nous a faites cet hiver à l'*Union centrale des Arts*, le savant professeur nous a appris à distinguer et à dater les ouvrages des peintres verriers du moyen âge et de la Renaissance d'après le caractère plus ou moins ornemental qu'ils présentent. Ce sont, dans cet art spécial, les œuvres les plus anciennes qui sont les meilleures : dès que le soin du détail, la perfection du dessin, la recherche de la réalité, se substituent aux grands effets d'ensemble, la décadence se produit aussitôt. Il en est de même dans l'histoire de la peinture sur émail. Les artistes qui crurent perfectionner le métier le

Digitized by Google

perdirent; et si cet art doit renaître aujourd'hui, c'est parce qu'on a compris qu'il est essentiellement monumental. Ces doctrines sont celles de M. Claudius Popelin, et c'est pour cela que ses émaux ont tant de prix. Il dessine lui-même ses cartons, il combine les formes et les styles, il sait quelles colorations conviennent aux types choisis, et le mot *invenit* qu'il inscrit sur ses œuvres, n'est que l'exacte traduction d'un fait réel. Ses portraits, hardiment poussés dans le sens du caractère, ses figures allégoriques, d'un sentiment si italien, s'enchâssent dans l'ébène avec un art consommé. L'émail, ou plutôt la série d'émaux que M. Popelin dédie à la Renaissance des lettres est un noble travail qui satisfait à la fois le regard par son aspect décoratif, et l'esprit par sa signification morale. Eh quoi! il y a donc encore aujourd'hui un artiste qui se souvient du passé et qui glorifie l'heure enchantée où, au sortir d'une longue nuit, l'aurore blanche et rose se leva pour l'intelligence humaine! Ils sont tous là, ces bons ouvriers du premier jour, Pic de la Mirandole, qui savait tout, Henri Estienne, qui aurait inventé le grec, si les muses d'Hésiode et d'Homère ne l'avaient parlé avant lui, Alde, qui fit de si beaux livres, Érasme, qui affirma la liberté de l'esprit, et jusqu'à maître Rabelais, qui eut recours au sourire pour nous apprendre à penser. Dans le cadre de M. Popelin, les portraits de ces grands hommes s'entourent de figures symboliques qui précisent, en l'élargissant, l'hommage que l'ingénieux artiste a voulu rendre aux initiateurs que nous aimons. Au point de vue spécial de la peinture sur émail, l'œuvre est excellente. Je remarque toutefois, en tenant compte du procédé et de ses exigences, que les carnations blanchâtres des portraits laissent, çà et là, transparaître le fond noir, et que les figures perdent ainsi un peu de leur sérénité et de leur ampleur. Mais cette imperfection, si c'en est une, ne se produit que dans les camaïeux; partout où M. Popelin joue avec la couleur, avec les verts, avec les violets, avec les bruns ardents, en un mot, dans toute la partie ornementale, il est puissant, riche, irréprochable. Ainsi, l'émail nous est rendu, et si nous avions, dans tous les genres, des artistes comme M. Popelin, nous pourrions, nous aussi, élever notre monument votif et le consacrer aux arts renaissants.

VII.

L'heure de cette renaissance ne semble pas venue encore pour la sculpture. La monotonie des sujets que traitent nos statuaires accuse chez eux une somnolence persistante, une parfaite stérilité d'imagination.

Digitized by Google

Aujourd'hui comme hier, une jeune fille en conférence avec une colombe, un enfant piqué par un serpent, un gladiateur tombant dans l'arène, le soldat de Marathon qu'on croyait mort, et qui ressuscite sous un autre nom, des bergères, des saisons, des muses, des allégories qui ont vieilli sous le harnais, voilà ce que nos sculpteurs nous montrent le plus volontiers. Quelques bustes, des statues de saints pour nos églises, et de grands hommes pour nos places publiques, complètent nos expositions, qui se suivent et se ressemblent. Sans doute, le champ n'est pas infini pour la sculpture, qui a besoin de la personnalité humaine dans sa parure radieuse, c'est-à-dire dans sa nudité. Mais, lorsqu'un cercle est trop étroit; quand on en a fait cent fois le tour, ce qu'il y a de mieux à faire, c'est d'en sortir.

L'inquiétude du nouveau, cherché en dehors des voies académiques, est évidemment au premier rang des préoccupations de M. Paul Dubois. Or, on l'a dit il y a longtemps, quoi de plus nouveau que ce qui est oublié? Une promenade en Italie est, sous ce rapport, pleine de révélations. C'est là que M. Dubois a trouvé le motif de son *Narcisse* exposé en 1863 avec un succès auquel nous avons joint notre applaudissement sympathique. M. Dubois a eu le bonheur de ne pas traverser l'ancienne école des Beaux-Arts; au sortir de l'atelier de Toussaint, il est entré en communion directe avec les maîtres, et personne ne lui a dit que le style est l'effacement du caractère, le dépouillement de l'originalité personnelle. Aussi a-t-il pu étudier, sans parti pris, Donatello, Verrocchio et tous ces grands inventeurs de la seconde moitié du xve siècle, qui ont mis, dans le bronze ou dans le marbre, une si farouche élégance, une émotion si éternellement humaine. Par cela même qu'il arrivait sans système préconçu devant ces œuvres souveraines, il en a senti le charme profond. La nouvelle statue de M. Paul Dubois, le *Chanteur florentin*, porte la trace de cette libre étude. Debout, le corps quelque peu infléchi, il tient la mandoline dont il fait vibrer doucement les cordes, et la tête légèrement rejetée en arrière, les lèvres ouvertes, il chante, attentif à sa propre chanson, bercé par une musique qui, parce qu'elle exprime sa pensée, semble meilleure que toute autre à son oreille complaisante; c'est un garçon de quinze ans, un enfant par la gracilité des membres et la sveltesse du corps, mais déjà mûr pour l'art et bientôt pour l'amour. Le petit bonnet florentin ne couvre qu'en partie son abondante chevelure; son pourpoint et son haut de chausses se moulent étroitement sur son torse et sur ses jambes; le vêtement, si simple qu'il existe à peine, épouse les formes du jeune chanteur, et donne à cette statue habillée le charme d'une figure nue. C'est ainsi qu'on aime à se représenter

Digitized by Google



CHANTEUR FLORENTIN, PAR M. PAUL DUBOIS.

Digitized by Google

Masaccio, ou tout au moins les modèles qui ont posé pour lui alors qu'il peignait, à l'église des Carmes, la chapelle des Brancacci. Et, en effet, le petit chanteur de M. Dubois semble descendu de la fresque émouvante et je ne doute pas que le jeune artiste ne se soit inspiré du sentiment du vieux maître. Sa statue est d'une parfaite unité; la tête, mélange heureux de rusticité et de finesse, est bien celle d'un florentin des temps glorieux; le corps, souple et nerveux, est plein de jeunesse et d'élégance. M. Dubois a dit dans cette figure tout ce qu'il voulait dire, et ce résultat nous paraît considérable, en des jours où tant d'artistes, habiles d'ailleurs, ont toutes les peines du monde à exprimer la moitié de leur pensée. Le *Narcisse* pouvait n'être qu'une heureuse rencontre; mais le *Chanteur florentin* est une œuvre raisonnée et voulue; dès aujourd'hui, M. Dubois devient l'une des espérances de la sculpture moderne.

L'habileté de M. Gumery nous était depuis longtemps connue; mais il vient de faire un grand pas en avant. La *Science* et la *Jurisprudence* sont deux figures de bronze qui doivent s'asseoir au pied du monument que la ville de Chambéry se propose d'élever au président Favre. Elles présentent dans leurs lignes générales, dans la solennité de leurs attitudes recueillies, un grand aspect décoratif, et, quand elles seront en place, elles produiront, on peut le prédire, le meilleur effet. Ces figures sont d'ailleurs d'un style excellent, et bien qu'elles soient empruntées à l'ancienne symbolique, elles paraissent nouvelles, peut-être parce qu'elles sont simples.

Pendant les derniers jours du Salon, on a déposé au pied de la statue d'*Aristophane*, de Clément Moreau, une couronne d'immortelles entourée d'un crêpe de deuil. Nos lecteurs savent pourquoi : Moreau est mort subitement, à trente-trois ans, au moment où il allait recueillir le prix d'un long travail. Élève de Pradier et de Simart, il s'était, depuis 1857, montré assidu aux expositions, mais, si nos souvenirs sont exacts, aucune œuvre saillante n'était sortie de son ciseau. L'*Aristophane* reste donc son effort suprême : c'est une bonne figure, une figure plus savante qu'originale; le grand comique est assis, les jambes croisées l'une sur l'autre, et attentif à l'écho de sa pensée, il sourit. La tête ne nous semble pas tout à fait heureuse : Aristophane était essentiellement grec par sa naissance et par son génie; Clément Moreau en a fait un Oriental, presque un Assyrien; il lui a donné en même temps le masque railleur du satyre, oubliant ainsi qu'il y a toujours un peu de mélancolie dans le sourire des grands moqueurs. Cette réserve indiquée, le torse du poëte, ses bras, ses jambes présentent des morceaux parfaitement étudiés et d'une exécution vigoureuse et résolue. Évidemment, Moreau savait beaucoup. Que serait-il

Digitized by Google

devenu? quel avenir était promis à son talent? Nul ne peut le dire aujourd'hui.

Il y a des qualités aussi, mais un faible accent original, dans le *Semeur*, de M. Chapu, le *Thésée enfant*, de M. Falguière, la *Bérénice*, de M. Valette, qui rappelle un peu, par l'attitude et par le galbe, la *Vérité*,



STUDIOSA, PAR M. MATHURIN MOREAU

de M. Cavelier. La *Psyché* et la *Phryné*, de M. Loison, nous paraissent d'une élégance un peu banale; M. Schröder, l'auteur de la *Poésie pastorale*, a de la grâce, et son groupe s'arrangerait bien dans un bosquet planté par Le Nôtre. Enfin, la *Studiosa*, de M. Mathurin Moreau, est une charmante liseuse.

Les dernières œuvres que nous venons de citer appartiennent toutes à la même école, à cette école mitigée qui s'inspire de l'art antique plus

Digitized by Google

ou moins bien compris et qui attache un intérêt, d'ailleurs bien légitime, à la pureté et à la correction des formes. M. Bégas, sculpteur prussien, et élève de Rauch, est un dissident. Le style est le moindre de ses soucis : il nous redit, cette année, le charmant conte de l'Amour qui, piqué par une abeille, vient tout en pleurs se plaindre à sa mère. Vénus le console et guérit sa blessure avec un baiser. L'historiette est grecque, mais M. Bégas comprend l'antiquité à la manière de ces bons sculpteurs flamands qui avaient appris le style dans l'atelier de Rubens. Si Faydherbe avait modelé une Vénus, il aurait cherché des formes opulentes, de larges méplats et les robustes délicatesses d'un épiderme en fleur. M. Bégas, — l'infirmité du temps le veut ainsi, — est beaucoup moins fort que Faydherbe et les maîtres flamands; mais il a un grand sens de la vie et de la santé; son groupe, qui appartient par le style aux époques proscrites, se compose d'une façon capricieuse et pittoresque.

Les œuvres de sculpture religieuse sont comme à l'ordinaire assez rares et sans grande nouveauté. Citons toutefois au premier rang l'évangéliste *Saint Jean*, que M. Leharivel-Durocher a, comme un bon « tailleur d'ymaiges » de l'ancien temps, sculpté pour la chapelle Notre-Dame de Séez.

Après avoir mentionné en courant les deux bas-reliefs de M. Thabard, que la ville de Limoges a envoyé à Rome comme les états de Bourgogne y envoyèrent jadis Prud'hon et qui se montre bien digne de ces encouragements; après nous être arrêté un instant devant la *Promenade des amours,* que M. Pascal aurait peut-être mieux fait de modeler en terre, à la façon de Clodion ou de Marin, il nous reste à parler des monuments consacrés à la glorification de nos grands hommes. L'auteur de bustes savamment fouillés dans le marbre, M. Oliva, s'est enhardi jusqu'à sculpter une statue d'Arago : la figure est de beaucoup trop courte, l'essai est malheureux. M. Crauk, au contraire, a réussi à représenter le maréchal Pélissier : quoique vaguement idéalisé, le personnage demeure ressemblant. Nous ne saurions dire si le gigantesque *Vercingétorix* de M. Aimé Millet a la même qualité. On sait que cette colossale figure, exécutée en cuivre repoussé, par d'ingénieux procédés qui rappellent ceux de l'ancienne dinanderie, doit être placée sur le champ de bataille d'Alésia. On ne pourra apprécier justement les mérites de l'œuvre de M. Millet que lorsque, montée sur son piédestal définitif, la figure du héros gaulois se dressera fièrement dans la campagne et détachera sa silhouette sur les profondeurs de l'horizon.

De l'aveu des juges les plus compétents, l'exécution d'une statue de femme, revêtue du costume moderne et assise dans un fauteuil, présente

Digitized by Google



SAINT JEAN, PAR M. LEHARIVEL-DUROCHER.

Digitized by Google

des difficultés presque insurmontables. Chargé de tailler dans le marbre, pour le foyer du Théâtre-Français, la souriante image de Mlle Mars, M. J. Thomas a lutté contre tous ces obstacles compliqués encore par une difficulté de plus, l'inexprimable grâce du modèle. Si nous disions que nous n'avons pas vu Mlle Mars, nous aurions l'air de vouloir nous rajeunir, ce qui serait d'un suprême mauvais goût. La vérité est que, pour apprécier la ressemblance de la statue de M. Thomas, nous sommes obligé de nous en rapporter à l'opinion d'autrui. Les amateurs de la Comédie Française y reconnaissent, dit-on, leur idole. Mlle Mars, assise, tenant à la main l'éventail dont elle se servait si bien, est représentée portant le costume de Célimène; calme, et souriant de son plus fin sourire, elle attend que son interlocuteur ait achevé son couplet et bientôt elle va parler. Cette figure est pleine d'élégance et de souplesse; elle semble animée par la douce vitalité de l'esprit.

L'heure est venue de simplifier; mais ne quittons pas le jardin des sculptures, sans nous arrêter un instant devant le buste de l'Empereur, par M. Carrier, si habile toujours à saisir le caractère individuel des physionomies. Mentionnons la *Gorgone*, une belle tête savamment taillée dans le marbre, avec toutes les élégances italiennes, par l'artiste qui combat sous le nom de Marcello; disons que M. Megret a exposé un buste d'enfant, d'un travail très-délicat, et, quoiqu'il y ait encore bien des noms à citer, et surtout celui de M. Préault, ne dépassons pas la mesure et restons-en là.

Aussi bien, à l'heure où s'achèvent ces lignes, le Salon de 1865 est déjà fermé. Vainement nous voudrions, et ce serait là notre secret désir, y revenir une fois encore, pour réparer nos oublis, compléter nos appréciations, les rectifier peut-être; par une fatalité dont nous subissons plus que tout autre la dure exigence, les critiques n'ont pas le droit de corriger leurs erreurs. Il leur faut en quelques semaines, en quelques jours, apprécier un nombre d'œuvres qui, si l'on additionnait les heures que leur exécution a coûtées, se formulerait par un chiffre dont s'effrayerait l'intelligence. Même dans cette exposition, qui ne devra pas être citée parmi les plus brillantes, quel travail accumulé, quel effort nouveau s'ajoutant à la lutte antérieure! Quel zèle ardent pour conserver le rang qu'on a conquis, ou pour se faire sa place au soleil! Dès le siècle dernier, alors que les expositions de l'Académie royale ne comprenaient pas trois cents tableaux et quelques statues, Diderot s'effrayait de la tâche qu'il avait à accomplir, il n'acceptait qu'avec douleur son rôle de justicier, sachant que les œuvres dont il avait à parler représentaient bien des nuits sans sommeil, bien des ambitions trompées, et peut-être

Digitized by Google



Mlle MARS, PAR M. THOMAS.

Digitized by Google

bien des larmes. Il recommandait donc à tous la mansuétude, l'accueil fraternel, la sérénité de l'indulgence. Comme on le sait fort bien, Diderot n'a pas toujours suivi le conseil qu'il donnait à ses amis et qu'il se donnait à lui-même. Notre critique, sévère en apparence, mais en réalité tout à fait bénévole, s'est efforcée de profiter des avis du maître. Nous avons jugé avec quelque douceur, et bien que la situation de l'école eût pu autoriser une déploration éloquente, nous sommes parvenu à ne point nous lamenter. Nous espérons qu'il nous sera tenu compte de cette modération. L'art moderne, on le reconnaîtra plus tard, donne tout ce qu'il peut donner dans les conditions qui lui sont faites par les circonstances sociales; il est au niveau de la température ambiante, et s'il ne se montre ni inspiré, ni puissant, ni héroïque, c'est parce que l'enthousiasme a faibli dans les âmes devenues sages. Ce sont là des considérations dont un juge équitable doit tenir compte. Mais ce n'est pas une raison pour adhérer à ce qui est vulgaire, pour célébrer ce qui est petit. Sous ce rapport, la critique a heureusement les mains enchaînées; ses jugements ne lui appartiennent pas. Dès qu'on a étudié l'art dans sa grande histoire, il est impossible de s'abstraire complétement du passé, et de ne pas faire intervenir, au moment d'apprécier une œuvre moderne, les glorieuses figures des créateurs d'autrefois. Outre que nous ne saurions tout comprendre, nous ne sommes vraiment pas libres de tout applaudir, et nous avons, nous aussi, notre *non possumus*. L'admiration pour les artistes éternels nous impose la loi de refuser à beaucoup l'éloge qui n'appartient qu'à quelques-uns; de là tant de contestations légitimes, tant d'inévitables sévérités. Si la critique voulait n'avoir, pour tous et pour chacun, que des félicitations et des sourires, elle serait obligée d'insulter ses maîtres et de renier ses dieux.

PAUL MANTZ.



Digitized by Google

DOCUMENTS POSITIFS

SUR LA

VIE DES FRÈRES LE NAIN

A M. SAINTE-BEUVE, DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE.



Monsieur et ami, l'étude pleine de sympathie que vous avez publiée sur les Le Nain[1], à l'occasion d'un de mes livres, me fait un devoir de vous adresser ce travail qui ajoute au peu qu'on savait sur la vie de ces peintres, sur leur enfance, leur parenté et leur fortune.

Né dans la même ville que les trois frères, je n'avais d'abord pensé, en rencontrant leurs noms, qu'à relever quelques faits concernant des enfants de la localité.

Sur un petit registre que j'emportais, il y a bientôt vingt ans, de ma ville natale, je retrouve diverses notes relatives aux Le Nain que j'avais extraites d'un livre de la province.

Six ans après mon début dans les lettres je publiai sur ces peintres une brochure dont le principal mérite est d'être introuvable.

Je ne la renie point; elle faisait mention de quelques documents qui ne se trouvent pas dans les livres. Un portrait retrouvé dans le Velay, les premiers manuscrits de Dom Grenier ouvraient la porte aux renseignements.

1. *Constitutionnel*, 5 janvier 1863. Cette étude vient d'être réimprimée dans le IVe volume des *Nouveaux Lundis* (Michel Lévy, 1865, un vol. in-18).

Digitized by Google

Douze ans plus tard, ayant amassé de nombreux matériaux, je lançai un gros volume sur le même sujet, celui même dont vous avez parlé ; et je croyais avoir épuisé la question, laissant à d'autres le soin de recueillir des faits nouveaux, lorsque l'intelligent directeur du musée de Versailles, mon ami M. Eudore Soulié, me fit part de pièces relatives aux Le Nain qu'il avait découvertes dans une étude de notaire.

Il s'agissait d'une succession recueillie par les trois frères ; et en lisant ces papiers, cela me faisait autant de plaisir que si j'avais hérité moi-même.

Un jour de loisir je partis pour Laon, m'étant donné pour mission de visiter les maisons de ville et de campagne, les champs, les prés, les bois, les vignes que les trois frères eurent en partage. J'y allais comme dans mon domaine. Je voulais respirer l'air qu'ils avaient respiré.

Jugez de mon étonnement, monsieur et ami.

Le même chemin que durent suivre plus d'une fois les Le Nain à la suite de leur père et de leur mère, je l'avais également suivi avec mes parents pendant une dizaine d'années. Sur la route de Laon à Mons-en-Laonnois s'étaient passées mes joies de jeunesse, mes courses dans la montagne, mes curiosités d'enfance. A chaque buisson étaient attachés avec mes souvenirs les souvenirs des Le Nain.

C'est donc avec mes souvenirs que j'ai écrit ceux de la jeunesse des Le Nain, sans toutefois m'éloigner des sentiers étroits de l'école positive.

Des papiers testamentaires j'ai extrait la vie, prenant garde de me laisser entraîner au caprice et à la fantaisie.

J'ai groupé à la fin de cette notice les matériaux qui m'ont aidé pendant mon travail, comme un comptable qui donne les preuves après ses colonnes de chiffres. Et en ceci, je ne crois pas m'être écarté de votre système d'études, vous, monsieur, si ami de toutes les données caractéristiques, de toutes les circonstances précises et significatives que vous prenez soin de rassembler autour de vos personnages, dans le cadre de vos délicates et substantielles *Causeries*.

I.

Sur la principale porte de la ville de Laon, celle qui conduit aux grandes voies du nord, sont sculptés les médaillons des grands hommes du département.

Les tendances philosophiques et libérales du pays y ont fait donner place à Condorcet et au général Foy, quoique le célèbre orateur de la Restauration ne soit pas né dans le département.

Sur la façade opposée de la même porte, un sculpteur a modelé les traits de La Tour, natif de Saint-Quentin, et ceux de Berthélemy, un nom en face duquel le voyageur doit se poser des points d'interrogation.

Peintre sans relief de la fin du XVIIIe siècle, ce Berthélemy a usurpé la place des frères Le Nain. Tel est l'esprit bourgeois de s'affoler pour Berthélemy et de méconnaître l'austère bonhomie de peintres tels que

Digitized by Google

les Le Nain; et je n'accuse pas seulement la province de cette ingratitude envers les personnalités robustes.

On a inscrit dernièrement dans les nouvelles salles du musée du Louvre les noms des plus célèbres peintres de l'école française : au milieu des véritables artistes qui honorèrent le règne de Louis XIII se sont glissés les noms de Simon Vouet et de Sébastien Bourdon, quand est oublié le nom des Le Nain[1].

Heureuses médiocrités que Simon Vouet et Sébastien Bourdon, car elles se perpétuent dans l'esprit des hommes deux siècles après leur nom ! Ces peintres, s'étant attaqués à de grandes machines, sont honorés rien que pour avoir voulu faire grand. On ne s'inquiète pas s'ils sont des plagiaires des maîtres : en face des initiateurs et des chefs d'école leurs emprunts sont visibles: chacun sait qu'ils ont marché dans les souliers des autres. Qu'importe? Ils ont laissé de grandes toiles : on les mesure à la grandeur de leurs toiles.

A côté d'eux vivent des artistes convaincus, qui tirent tout de leur propre fonds; mais ils ont borné leur ambition. Leur domaine est petit et ce qu'ils y sèment donne des produits excellents : cela ne suffit pas. A leur petite maison de sages on préfère de grandes bâtisses de plâtre, calquées sur des monuments italiens, qui menacent ruine de toute part.

Ainsi le public, lisant sans cesse ces noms traditionnels, les consacre; et c'est pourquoi aux noms surfaits de Vouet et de Bourdon j'oppose une fois de plus[2] les noms dédaignés des Le Nain, leur biographie étant cette fois éclaircie par des documents authentiques.

II.

En 1630 Ysaac Le Nain était sergent royal au bailliage de Vermandois, séant à Laon.

Ce titre, quoiqu'il revête une certaine apparence pompeuse, n'équivaudrait pourtant aujourd'hui qu'à celui d'huissier.

De l'union du sergent royal avec Jehanne Prevost naquirent cinq garçons : Ysaac, Nicolas, Antoine, Louis et Mathieu.

1. Pourtant, par une inconséquence familière aux administrations, on s'obstine à attacher le nom des Le Nain à la *Procession*, une toile qui jamais n'a été touchée par le pinceau d'aucun des trois frères.

2. *Essai sur la vie et l'œuvre des Le Nain, peintres laonnois*. Brochure in-8. Paris, Didron, 1850. *Les peintres de la réalité sous Louis XIII. Les frères Le Nain*. Un fort volume in-8. Paris, Renouard, 1862.

Digitized by Google

Lourde charge que cinq enfants pour un homme à la tête d'une si modeste place. Mais ou il est présumable que les deux époux n'étaient pas entrés en ménage sans quelque avoir, ou les fonctions de sergent royal au bailliage permettaient de réaliser certaines économies, car le père de famille qui devait donner à la France trois véritables artistes, était possesseur de biens patrimoniaux dont il vendait sans doute lui-même les produits, à la mode du pays.

A une lieue et demie de Laon, sur le territoire de Saint-Julien, une petite maison de campagne, dite la Campignole, était située au milieu d'un des plus riants paysages de la France.

Dans cette ferme qui tenait aussi de la maison de champs, Ysaac Le Nain cultivait ou faisait cultiver ses vignes. Des bois et des terres entouraient la propriété, et je me suis donné le plaisir de faire ce pèlerinage, songeant que là où je posais le pied peut-être les frères Le Nain avaient marché.

On va de Laon à la Campignole par les Creuttes de Mons-en-Laonnois, un gros bourg aisé au-dessus duquel se dressent sur la montagne des grottes appelées *creuttes*, sans doute par un reste de patois picard.

Ces creuttes, froides et humides, taillées en plein roc, devaient, au commencement du XVIIe siècle, être habitées par les gens dont parle La Bruyère : « animaux farouches, noirs, timides, tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible. »

Les Le Nain en furent frappés, car il n'est pas d'observations plus profondes que celles de l'enfance. D'où les haillons, les loques, les pauvres vêtements et les bonnes gens qui servirent plus tard de thème aux drames champêtres des trois frères.

C'est un beau spectacle que le panorama de Laon vu de la hauteur des Creuttes ! Au loin la montagne se détache sur l'horizon ; couché dans le gazon, je ne pouvais en détacher mes yeux, et je m'étonnais que les Le Nain n'aient pas montré dans leurs compositions trace du beau pays où se passa leur enfance.

Ce ne sont que vastes horizons, vertes vallées, larges étendues, grands prés, petits bouquets de bois. Et les principales scènes des Le Nain se passent presque toujours entre quatre murs !

Rien de leur œuvre ne rappelle le plein air, et pourtant sur le chemin qui mène à la Campignole, quand disparaissent les accidents, le voyageur suit gaîment des sentiers de sable et de verdure, jolies *voyettes* qu'on appelle dans le pays « chemins verts. »

Aussi leurs scènes d'intérieur donnaient-elles à croire que les Le

Digitized by Google

Nain, fils de gens pauvres, avaient conservé pour la vie le souvenir de repas modestes dressés sur un banc plutôt que sur une table. Et, en effet, maintenant que nous connaissons le réel état de fortune des parents des peintres et qu'il est permis de suivre leur vie domestique, leurs loisirs de petits propriétaires quittant la ville aux jours de fête pour se reposer dans leur ferme de la Campignole, sont expliqués les gais repas de vigneron improvisés, avec un fond de tonneau pour table, ce même tonneau qui se retrouve dans plus d'une toile des fils du sergent royal.

Les peintres se laissent aller volontiers à reproduire fréquemment les scènes qui les ont le plus frappés.

Les uns, poursuivis par le souvenir d'une femme aimée, introduisent son type jusque dans des scènes religieuses.

Un autre vit au cabaret, et le même ivrogne que son œil un jour a remarqué, reparaîtra sans cesse dans la même position.

Celui-ci a été élevé dans un cloître, et ses pinceaux en conservent une austérité perpétuelle.

Celui-là a dissipé sa vie au milieu des courtisanes, et les chansons joyeuses, les soudards, les mandolines, les verres de Bohême, se reflètent dans son œuvre.

A travers d'anciens papiers testamentaires qui permettent de dresser la généalogie de la famille des Le Nain, on comprend encore mieux leur peinture. J'ai fait pressentir déjà que les personnages qui animent leurs tableaux d'intérieur de ferme pourraient bien être des portraits. Je pourrais presque l'affirmer aujourd'hui.

Le vieillard buvant une gorgée de vin ne saurait être que le portrait du sergent Le Nain, se reposant après les travaux à la vigne.

Une brave mère de famille, austère, grave et pourtant pleine de bonté, est un souvenir de Jehanne Prevost.

Quant à cette marmaille d'enfants joyeux qui écoutent un air de musette que joue l'un d'eux, ne sont-ce pas les cinq frères Ysaac, Nicolas, Antoine, Louis et Mathieu?

Je suis médiocrement partisan des illustrations dans les livres, à moins que les vignettes ne soient commandées comme renseignement plutôt que comme enseignement : ce sont des amusettes pour ceux qui n'aiment pas à lire et l'écrivain disparaît au milieu des images dont est surchargé le texte. Mais dans le cas présent quelques dessins exacts et non pas brillants seraient nécessaires pour rendre les principaux personnages de ces petits drames d'intérieur qui sont sinon des portraits, au moins de vifs ressouvenirs de famille.

Digitized by Google

Je vois le sergent au bailliage ayant consacré toute la semaine son temps aux affaires judiciaires, qui part de Laon le samedi soir de la maison de la rue des Prêtres, pendant que Jehanne Prevost ferme prudemment la porte et veille sur ses garçons, dont les plus jeunes sont portés sans doute à dos d'âne. De là on se dirige par des *grimpettes* escarpées et pierreuses qui conduisent au bas de la montagne, à Semilly ; de ce faubourg jusqu'à Saint-Julien de Royaucourt, sur le territoire duquel était située la Campignole, les enfants ne rêvent qu'au grand jardin où ils vont s'ébattre tout à l'heure.

Une autre fois la famille allait visiter ses vignes de Vauxelles, celles de Bourguignon ou celles de Montarcenne, situées sur les flancs d'un plateau autour duquel se déroulent de vastes horizons.

Sur ces divers territoires se trouvaient encore des pièces de terre, des prés, des bouquets de bois appartenant à l'honnête sergent au bailliage qui, à cette époque, devait passer dans la paroisse Saint-Benoît pour un homme aisé.

Aussi dans les tableaux des Le Nain sent-on le contentement que donne la vie de travail, car il fallait de l'ordre, de l'économie et de l'activité pour élever cinq garçons.

Un grand chagrin dut un jour percer le cœur de ces braves gens.

L'aîné des fils, Ysaac, disparut de la maison paternelle et jamais depuis ne donna de ses nouvelles!

Il y aura toujours quelque côté mystérieux dans la biographie des frères Le Nain, dont jusqu'à présent on n'avait pu découvrir les actes de décès et dont l'Académie enregistra la mort plutôt d'après des on-dit que d'après des actes officiels. Voici un des frères qui disparaît tout à coup d'une petite ville tranquille, isolée et qui ne fut que rarement traversée par des Bohémiens.

Est-ce là ce qui a laissé un fond grave et soucieux au vieillard et à la bonne femme qui se remarquent habituellement aux premiers plans des toiles des trois frères ?

Pourtant les quatre autres enfants, s'il est possible de consoler un père et une mère de la disparition d'un fils, durent par une position rapidement acquise payer Ysaac Le Nain des soins qu'il avait donnés à leur éducation.

Le second fils, Nicolas, suivit de près la carrière paternelle. Il ne devint pas sergent au bailliage ; mais ayant étudié la chicane, il entra en qualité de commis (aujourd'hui on dirait maître-clerc) chez un président de l'élection de Verneuil, à Paris. Habitant la rue des Escouffes, sur la paroisse Saint-Germain, il était voisin des trois peintres, dont l'ate-

Digitized by Google

lier, situé rue Princesse[1], dépendait de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés, et nul doute qu'il n'entretînt avec ses frères d'affectueuses relations.

Mais si Ysaac, par son étrange disparition, laissa quelque tristesse dans le cœur de ses parents, le troisième fils, Antoine Le Nain, devint l'orgueil de la famille, ayant été reçu *maître peintre*, alors que ses cadets qui demeuraient avec lui n'étaient encore que *compagnons peintres*.

La réputation des trois frères s'était établie dans le pays et ce sont des témoignages chers aux familles. On savait aux alentours de Laon que l'*état* des fils du sergent était bon, car à cette époque si le titre de *maître peintre* équivalait à celui de *patron*, *compagnon peintre* ne voulait guère dire plus qu'*ouvrier*.

Le titre d'*artiste*, terreur des familles bourgeoises modernes qui n'ont pas absolument tort, n'existait pas et n'avait rien à voir avec la peinture.

Moins vaniteux, les peintres sous Louis XIII étaient plus naïfs, moins indépendants, plus courageux. On ne croyait pas alors faire avancer l'humanité avec un intérieur, et les gazettes ne décernaient pas de brevet de génie aux braves gens qui groupent sur une table de cuisine un poisson salé, une botte de carottes, un dindon et un chat gourmand.

Cependant, malgré l'absence de journaux, la réputation des trois frères avait pénétré dans le Laonnois, la maîtrise accordée à Antoine Le Nain étant une preuve de la supériorité de ses ouvrages.

En 1730, un marchand mercier de Crécy-sur-Serre, Pierre Létoffé, emmène à Paris son fils âgé de quatorze ans, pour le mettre « en apprentissage » cinq ans chez Antoine Le Nain.

Les peintres étant des patrons, on signait alors des traités avec le père et l'élève à qui le maître devait montrer son art, le loger, le coucher, le nourrir en « le traitant doulcement. »

Létoffé, élève d'Antoine Le Nain, n'a pas laissé trace de son passage dans l'histoire de l'art. S'il accomplit son apprentissage jusqu'au bout, on pourrait peut-être lui attribuer quelques répétitions de tableaux des

1. La rue Princesse, à l'heure qu'il est, fait partie d'un ancien quartier que n'a pas atteint la pioche des démolisseurs. Le Paris du XVII[e] et du XVIII[e] siècle apparaît avec ses noms : rue Guisarde, rue des Canettes, rue du Four, rue des Ciseaux. Si j'ai trouvé par là de vieilles maisons, de vieilles enseignes, de vieux balcons ornés de fers ouvragés, le logis qu'habitaient les Le Nain est resté aussi inconnu que celui dans lequel demeura longtemps Chardin ; car les deux peintres de la vie domestique ont tous deux à un siècle de distance demeuré dans la rue Princesse, qui était, il y a une quinzaine d'années encore, un quartier d'artistes.

Digitized by Google

Le Nain que l'élève copiait pour le compte de son patron et qui sans doute se vendaient dans le commerce.

On rencontre quelquefois dans les ventes certaines copies d'après les Le Nain, les unes médiocres, les autres assez habilement exécutées pour tromper sur l'œuvre de ces maîtres difficiles à connaître, car il est des tableaux d'une faible exécution même au Louvre, quand à côté se remarquent des toiles capitales, des chefs-d'œuvre dans leur genre.

Qui va des deux *Intérieurs de ferme* de la Galerie française (nos 376 et 377) au *Corps de garde* de la collection Pourtalès, doit être surpris de la pauvre exécution de ces deux tableaux du Louvre et de l'habile composition de cette belle toile[1].

Outre les copies, il se faisait vraisemblablement des répétitions dans l'atelier d'Antoine, quelques-unes peut-être de la main du maître.

Un des plus importants collectionneurs de Paris, le docteur Lacaze, possède dans sa galerie une toile des Le Nain, remarquable par sa dimension inaccoutumée, les personnages ayant plus de moitié de grandeur naturelle. J'en ai parlé dans mon précédent volume, et pourtant je suis obligé de revenir sur le même sujet.

De cette composition je disais sommairement :

« Un des tableaux les plus singuliers de Le Nain fut exposé en 1860, au boulevard des Italiens, en compagnie des maîtres galants du XVIIIe siècle, Watteau, Pater, Lancret, Boucher, Gillot, Lemoine, etc. Cette peinture faisait triste figure, je l'avoue, au milieu de toutes ces sensualités élégantes. Qu'on s'imagine en présence de courtisans habillés de soie, une bande de charbonniers qui sont tombés dans la farine, et on aura à peine l'idée de cette toile sobre et sévère. »

J'ai réussi depuis à me procurer une répétition du même tableau du même format et sans variantes dans la composition; mais l'harmonie générale a subi de telles modifications qu'elles ne peuvent être attribuées à un élève ni à un copiste. La tonalité du tableau de la galerie Lacaze est crayeuse. Les personnages semblent des ouvriers plâtriers qui ont secoué leur poussière jusque sur la palette du peintre; et à vrai dire cette toile ne peut que tromper sur la nature de coloriste des Le Nain.

La répétition que je possède vaut mieux du côté de la tonalité (je ne crois pas que la possession et l'intérêt que j'y attache m'égarent). Une localisation verdâtre générale a remplacé le blanc crayeux qui attriste les

1. Elle a été adjugée 19,000 fr. et reste, dit-on, aux héritiers Pourtalès. Voir deux gravures d'après le Corps de garde, *Histoire des Peintres*, par Charles Blanc (Le Nain, no 33 de l'École française), et *Gazette des Beaux-Arts*, 1er février 1865.

Digitized by Google

yeux en face du tableau de la galerie Lacaze. Est-ce un repentir, de ceux frappant l'esprit des artistes bien doués, qui a poussé Le Nain, froissé lui-même de l'abus des tons blanchâtres, à recommencer sa toile et à la rendre plus harmonieuse par cette sobre tonalité verdâtre qui est aussi une des couleurs mères de sa palette?

Ce sont là des problèmes d'autant plus délicats que si, du côté de la coloration, le tableau que je possède est supérieur à celui de la galerie Lacaze, du côté du dessin il existe certaines naïvetés qui rendent inférieure cette même toile.

Un élève avait-il dessiné ce tableau ou Le Nain essaya-t-il lui-même cette tonalité nouvelle pour mieux se rendre compte d'effets qu'il cherchait? Question difficile à résoudre; mais il n'en reste pas moins acquis qu'Antoine Le Nain entretenait dans son atelier un élève, peut-être des élèves, et que vraisemblablement ces apprentis travaillaient à copier des tableaux.

Vers cette époque la mère des Le Nain mourut, trop jeune encore, car elle ne put jouir des succès de ses fils, de leur réception à l'Académie et de l'admission de l'un d'eux à la cour.

Les trois frères étant mineurs, leur père continua à gérer les biens de la communauté, à en augmenter les revenus et à jouir des rentes des fermages.

Il fit mieux et se conduisit en homme désintéressé. Ses fils se livraient à une profession au-dessus de la moyenne et l'exerçaient avec honneur. Le sergent au bailliage résolut de leur donner moyen de faire figure dans le monde.

En août 1630, Ysaac Le Nain se rendit à Paris pour faire le partage de ses biens entre ses quatre fils : de ce côté le contrat notarié laisse percer ses excellentes intentions. Il y est dit que le père de famille désire « de tout son possible éviter et retrancher toute occasion de procès entre ses enfants afin de les nourrir en paix et amitié. »

Ici ce n'est plus le tabellion qui parle, c'est un père aimant ses enfants. Car il est certain que le sergent, au courant par ses fonctions des formules officielles, a dicté l'acte lui-même au notaire et y a laissé trace de ses sentiments intimes.

Combien sont intéressants les cris qu'un légataire laisse échapper de son cœur et qui permettent à l'historien de constater que le testateur fut un esprit droit mû par de généreuses entrailles!

L'honnête sergent avait administré sa petite fortune en bon père de famille. Il donnait à ses enfants la jouissance de biens de ville et de biens de campagne, maisons, prés, vignes, bois, moyennant une rente viagère.

Digitized by Google

A ses fils établis il ne demandait que « de lui fournir toutes ses nécessités bien et honnêtement, au mieux qu'il leur sera possible. »

Il y a des personnages de Sedaine dans cette famille et je ne peux m'empêcher de songer au caractère du *Philosophe sans le savoir.*

Des fils d'un tel père pouvaient-ils peindre d'autres sujets que les charmes de la vie de famille, car la meilleure partie du talent des écrivains et des artistes est le fruit de l'éducation première! Une mère indulgente et ferme, un père dont la vie est consacrée au travail et à l'épargne, ce sont là de ces bases solides sur lesquelles s'appuie plus tard le talent. Le génie a besoin de racines plus tourmentées.

C'est un héritage assez difficile à évaluer que celui des Le Nain : les désignations de *verges* et de *jallois* qui sont les mesures particulières à ce coin de la Picardie m'avaient illusionné un moment.

En lisant la longue désignation des diverses propriétés, on pourrait croire l'héritage plus gros qu'il ne fut en réalité ; mais à cette époque les seigneurs touchaient sur les biens de roture des impôts importants, des droits de cens et de surcens qui diminuaient sensiblement la valeur des héritages.

Il semble difficile que des peintres habitant Paris pussent administrer des biens de campagne, à une époque surtout où vingt-six lieues à faire étaient un grand voyage. Toutefois il ne serait pas impossible que les trois frères ne passassent à partir de l'année 1630, époque où leur fut transféré l'héritage paternel, une partie de l'année à la Campignole. C'étaient déjà gens mûrs que les Le Nain en 1630, l'aîné ayant dépassé la quarantaine, le second y touchant; et si on en excepte le dernier, Mathieu, âgé seulement de vingt-trois ans, les deux autres frères arrivaient à cet âge de maturité, d'observation, de besoin de tranquillité, de solitude et de vie des champs après laquelle courent les artistes modernes. Mais la vie au commencement du XVIIe siècle était moins âpre et moins rude, plus simple que celle d'aujourd'hui, et en caractérisant l'art de cette époque, M. Sainte-Beuve fait comprendre les mœurs des peintres.

« Voici pourtant comment après avoir lu et regardé de mon mieux, je me représente les Le Nain. Louis XIV et son époque introduisirent avant tout la pourpre, l'éclat, la majesté, la gloire et dans tous les genres une sorte d'aspiration à la grandeur. Auparavant, et plus on se rapprochait de l'époque de Henri IV, plus on était simple, naturel, et voisin de la bonhomie : les arts eux-mêmes, qui avaient perdu de la délicatesse des Valois, marquèrent de la probité et de la gravité, en attendant de retrouver mieux. »

Digitized by Google

Pour moi, c'est dans ce coin du Laonnois que furent observés dans toute leur netteté les intérieurs de fermes, les paysans, les mères de famille, les enfants que les Le Nain avaient imprimés dans leurs cerveaux dès leur jeunesse. Souvenirs qui, ravivés, ressemblent à ces papiers blancs dont un agent chimique fait reparaître tout à coup les caractères.

Une petite question du reste que de savoir s'ils habitaient Paris ou la campagne une partie de l'année.

Si quelques dates positives indiquent qu'à cette même époque ils avaient besoin du séjour de Paris pour l'exercice de leur état, d'autres, plus lointaines, montrent combien le plus célèbre des trois frères séjourna peu dans la capitale.

.Antoine Le Nain, l'aîné, avait été reçu peintre à Saint-Germain-des-Prés le 16 mai 1629.

Mathieu, le dernier, fut reçu peintre de la ville de Paris le 22 août 1633.

On le voit entrer en qualité de lieutenant dans la compagnie du sieur Dury le 26 août 1639, et ce grade qui nous a valu sans doute les fameux intérieurs de corps de garde, devait exiger à de certaines époques la présence de l'officier à Paris.

Pour entrer à l'Académie en mars 1648, il fallait que les trois frères fussent sous la main des fondateurs. De tout temps les absents ont eu tort : sans doute la brigue académique ne fut pas au début ce qu'elle devait devenir plus tard; il y avait alors moins de peintres et de sculpteurs, partant plus de facilité à entrer dans un corps qui se formait; mais le plus petit honneur, comme le plus petit grade, a besoin d'être sollicité. Une distinction offerte, c'est un de ces cas rares qu'on peut compter.

J'estime que la protection du plus jeune des frères, Mathieu, ne fut pas inutile à la réception d'Antoine et de Louis, quoique leur âge dût solliciter pour ces deux compagnons peintres que l'opinion récompensait de toute une vie de travail, l'aîné, Antoine, étant âgé de 60 ans, le second, Louis, de 55 ans, quand ils reçurent cet honneur académique dont ils ne devaient jouir que deux mois à peine[1].

1. A proprement parler, les premiers peintres qui se réunirent et formèrent ainsi le fonds de l'Académie, s'étaient groupés plutôt pour défendre leurs intérêts que dans un but honorifique. Il y a là des luttes très-compliquées dont on trouvera l'histoire dans : *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture,* publiés par M. A. de Montaiglon. Paris, P. Jannet, 1853, 2 vol. in-16; *Dic-*

Digitized by Google

Reçus à l'Académie en mars 1648, tous deux mouraient en mai de la même année. C'est ce qui explique leur absence des listes de présence de l'Académie, fait que je ne pouvais avancer avec certitude dans mon étude précédente, les actes de décès n'étant pas connus alors, et ne me fiant qu'à demi, à travers toutes les dates des divers historiens, aux notes imprimées du concierge Reyniès.

Pourtant Reyniès, Mariette a eu raison de l'appeler l'exactitude même.

D'après ses notes Louis Le Nain mourut le 23 mai 1648, âgé de 55 ans, et son frère Antoine ne lui survécut que de deux jours, le 25 mai 1648, âgé de 60 ans.

Or l'état mortuaire indique le convoi de Louis Le Nain pour le 24 mai 1648 et celui d'Antoine Le Nain pour le 26 mai 1648.

Rien de plus positif que les deux documents contrôlés l'un par l'autre. Et quand on voit Reyniès supplier l'Académie « de faire attention sur les noms de baptesme, âges et pays, afin de rendre sa liste parfaite, et faire en sorte que tout responde à la fidélité des dattes de décès, » on est heureux de rencontrer un concierge si méticuleux qu'il semble se douter qu'il travaille pour les historiens futurs.

Donc les listes de Reyniès relatives à l'Académie sont les seules dignes de foi. On peut le croire quand il donne une date, un âge, et comme il a dit la vérité sur la mort des deux frères aînés, ce qu'il ajoute sur le compte de Mathieu Le Nain, dit le Chevalier, doit être cru, quoique jusqu'ici l'extrait mortuaire de ce dernier fasse défaut.

C'est grâce à Reyniès que nous savons maintenant l'âge, les dates de décès des frères Le Nain : ces renseignements étant positifs, d'autres recherches peuvent être tentées qui auront quelque utilité.

On a le droit de sourire de ces dates et des renseignements minuscules qu'elles renferment, comme aussi des patients chercheurs qui soulèvent la poussière des registres d'archives, de mairies, d'églises. Il n'y a rien d'inutile : c'est grâce à de tels documents livrés à tous que chacun choisit plus tard les matériaux propres à ses études.

Pour la première fois on peut affirmer :

Qu'Antoine Le Nain, né à Laon en mai 1588, mourut à Paris, le 25 mai 1648, âgé de 60 ans;

Que Louis Le Nain, né à Laon en mai 1593, mourut à Paris, le 23 mai 1648, âgé de 55 ans;

tionnaire des Beaux-Arts (au mot *Académie*), t. Ier, Didot, 1858, 1 vol. grand in-8; et l'*Académie de peinture et de sculpture*, étude historique, par L. Vitet. Paris, Lévy, 1861, in-8. Dans aucun de ces ouvrages il n'est fait mention des Le Nain.

Digitized by Google

Et que Mathieu Le Nain, né à Laon en avril 1607, mourut à ....., le 20 avril 1677, âgé de 70 ans.

Par l'âge des trois frères se voient leurs vies bien remplies, vie de travail et d'études, qui explique leurs nombreuses toiles. Tous trois sont morts à temps, au moment où la vieillesse pouvait affaiblir leurs pinceaux.

Cependant, les deux frères morts, il faut en revenir au plus jeune, qui leur survécut de vingt-neuf ans.

La vie de Mathieu fut moins humble que celle de ses frères. Peintre de portraits en réputation, ayant eu l'honneur d'être appelé à retracer les traits de Cinq-Mars, de Mazarin, de la marquise de Forbin et de la reine Anne d'Autriche, ayant ajouté à son nom le titre de *chevalier*[1], dans ces trente-sept ans son rôle semble devoir être brillant.

Pourtant les registres de l'Académie ne constatent sa présence que *deux* fois, en mars 1648 avec ses frères, et seul le 6 novembre 1649. Il accomplit l'année 1649 ses devoirs de membre de l'Académie en envoyant deux études de contribution d'octobre et novembre 1649. Passé cette époque, on ne voit plus trace de sa présence; il est même signalé comme « devant deux pistoles, plus un fragment de pistole pour la contribution annuelle aux frais de la société. »

Et on s'étonne qu'ayant accepté cette haute fonction, Mathieu Le Nain n'ait pas répondu par sa présence à l'honneur qu'un corps qui tous les jours prenait de la force, lui avait fait de le choisir comme membre à sa fondation[2].

(Chaque absence de l'Académie non motivée obligeait à une amende de 30 livres.)

J'estime donc qu'après la mort de ses frères, ayant hérité de l'un d'eux qui n'était pas marié, ou du moins qui n'avait pas d'enfants, il se retira à la Campignole jusqu'en l'année 1668, époque où il donna à ses deux neveux Antoine et Étienne (on ignore duquel des deux Le Nain peintres, morts en 1648, provenaient ces enfants) la terre de la Campignole, qui, après toutes ces mutations, resta entièrement à Étienne Le Nain[3].

1. Ce ne fut pas un titre de noblesse; mais sa réputation, son accès auprès des grands fit qu'on le désignât : Mathieu Le Nain, *dit* le Chevalier, pour qu'il ne fût pas confondu avec ses frères, dont un était par d'autres motifs *dit* le Romain.

2. C'est à Mathieu seul, et non à ses deux frères, qu'on peut appliquer ce que je disais dans mon étude précédente (p. 41) : « Mais que deviennent les trois frères? Ils entrent à l'Académie un jour pour n'y plus reparaître. Les Le Nain ont manqué aux devoirs qu'imposait la charte des peintres, parce qu'ils sont partis de Paris. L'Académie ne s'est plus occupée d'eux et ne s'en est même pas souvenue. »

3. Dans ce même acte, Mathieu Le Nain ne porte pas le titre de *chevalier;* mais à

Digitized by Google

C'est ce que fait connaître un contrat qui était inexplicable sans les actes notariés retrouvés récemment.

Je réimprime cet acte pour bien le faire comprendre et ne pas établir de confusion entre les frères Le Nain et deux de leurs fils, porteurs des mêmes prénoms.

« Par contrat du 19 octobre 1668, reçu par Lemaitre, notaire à Paris, et intimé à Laon le 30 avril 1669, Antoine Lenain, sieur de la Campignole, demeurant à Paris, faubourg Saint-Germain, rue Honoré, donne à son frère Étienne Lenain, demeurant rue du Battoir (Saint-Cosme paroisse), les meubles et immeubles qui leur avoient été donnés par Mathieu Lenain, sieur de la Jumelle, leur oncle, par contrat rèçu par ledit Lemaître, le 18 octobre 1668. » (*Acte de vente tiré des Archives de la ville de Laon.*)

Le 18 octobre 1668, Mathieu Le Nain, se sentant vieux (il était alors âgé de 61 ans), partagea entre ses deux neveux Antoine et Étienne Le Nain, dont on ne connait pas la profession, ses biens et immeubles.

Et le lendemain même de ce partage (le 19 octobre 1668), Antoine Le Nain, quoiqu'il portât le titre de sieur de la Campignole, donnait, par acte notarié, à son frère Étienne Le Nain, la totalité de ces mêmes biens.

Ainsi les propriétés d'Ysaac Le Nain dans le Laonnois, léguées par lui à ses fils en 1630, revenaient définitivement à l'un de ses petits-fils trente-huit ans plus tard.

Là s'arrêtent les renseignements qu'il serait puéril de pousser plus loin, les fils d'un des peintres n'ayant vraisemblablement pas continué la profession de leur père.

III.

A l'heure qu'il est, il n'y a plus trace de la maison de la Campignole, une importante propriété à l'époque de la Révolution ; car, à en croire un ancien notaire du canton de Mons-en-Laonnois que j'ai consulté, le titre de seigneur de la Campignole sonnait mal aux oreilles des révolutionnaires.

Si le fait est exact (on a tellement l'habitude de mettre dans le cœur du peuple vainqueur tant de bas sentiments), il eût suffi pour protéger cette maison de dire aux paysans :

— Ici se passa la jeunesse d'honnêtes compagnons, qui les premiers

son nom est ajouté celui de *sieur de la Jumelle,* qui était sans doute un titre de propriété domaniale.

Digitized by Google

peignirent la vie tranquille des laboureurs, l'honnêteté à la campagne, les charmes de la vie des champs, la satisfaction que laisse à l'homme une vie occupée par les travaux manuels. Leur art ne fut consacré qu'à peindre vos joies et vos peines; ils aimaient les pauvres gens et ne reculèrent pas devant les habits déguenillés, mais ils savaient rehausser ces misères par l'épanouissement que donne la vertu.

Et le peuple qui criait, même en 1793 : *Paix aux chaumières*, eût décrété d'utilité publique la modeste maison où avaient été élevés de si braves peintres.

Pendant l'été de 1864 j'ai parcouru le Laonnois, cherchant les traces de pas des frères Le Nain.

La maison paternelle rue des Prêtres n'existe plus à Laon.

La maison des champs de la Campignole, il n'en reste pas une pierre.

Le conseil municipal de Laon a oublié d'inscrire le nom des frères Le Nain sur la porte où étaient gravés les traits des hommes les plus considérables du pays.

On a préféré un Berthélemy aux Le Nain.

La municipalité peut revenir sur cet oubli. Deux niches vides existent sur la façade du Musée de la ville.

Que la personnification des trois frères y fasse pendant à un bas-relief où seront retracées les scènes d'intérieur que les Le Nain aimaient à reproduire.

La mémoire de peintres des sentiments domestiques du XVII[e] siècle vaut bien celle d'un homme de guerre du premier Empire.

Une ville voisine a élevé une statue de bronze à un simple portraitiste en pastels. Certainement La Tour nous a conservé les airs de tête provoquants des femmes de son temps; mais en dehors du métier de peintre très-remarquable chez les Le Nain il y a un sentiment de l'honnêteté, du devoir et du travail qui en fait des artistes de premier ordre au second rang.

Et si la ville se montrait ingrate envers des peintres dont le nom est une gloire pour ce petit pays, l'industrie moderne, qui va mettre au jour tant de riantes campagnes traversées jadis par les frères Le Nain, évoquerait leur souvenir à chaque arrêt de la machine à vapeur qui sous peu reliera le Soissonnais au Laonnois.

CHAMPFLEURY.

Digitized by Google

NOTES ET PREUVES.

Lex est quodcumque notamus est une devise empruntée à la Compagnie des notaires par M. Eudore Soulié.

Cette devise, le directeur du musée de Versailles lui fait honneur.

Il y aurait ingratitude de ma part à ne pas restituer à M. Eudore Soulié tout l'honneur de la découverte relative aux Le Nain. L'érudit qui est parti un matin de Versailles avec l'idée que la vie de Molière devait être étudiée d'après des documents positifs et qui, poussé dans cinquante études de notaires parisiens, a remué la poussière de tant de dossiers, cet érudit mérite de ne pas être oublié, quand, au milieu de recherches si pénibles, il augmentait encore sa tâche en recueillant de nombreux documents dans le seul but d'en faire jouir les amis des lettres et des arts.

C'est ainsi que M. Eudore Soulié me communiqua la copie faite par lui de divers actes qui, en effet, jettent une certaine lueur sur la vie, la fortune et l'intérieur de l'atelier des Le Nain.

Depuis les recherches de M. Léon de La Borde, personne n'a plus trouvé que M. Soulié; et en ce sens il a été suivi par de nombreux érudits qui, pour leur propre plaisir, sans mission ni places, consacrent une partie de leur temps à dépouiller les registres des états civils et les registres paroissiaux.

Érudition patiente à l'allemande, tel est également le caractère des travaux de M. Harduin, qui a retrouvé les actes de décès de deux des frères Le Nain.

I.

TRANSACTION LE NAIN PERE.

VIII AOUST.

Furent présens en leurs personnes Ysaac Le Nain Sergent Royal au Bailliage de Vermandois dem^t à Laon estant de present en ceste ville de Paris logé a St Germain des Prez lez Paris rue Princesse d'une part

Et Nicolas Le Nain Commis du sieur Gaulcher président en l'eslection de Verneuil dem^t aueq led. sieur à Paris rue des Escoufles par^e St Germain, Anthoine Le Nain, M^e peintre, Louis et Mathieu Le Nain compagnons peintres dem^t ensemblement en lad. rue Princesse, lesd. Nicolas, Anthoine, Louis et Mathieu Le Nain freres Enfans dud. Ysaac Le Nain et de feue Jehanne Preuost jadis sa femme d'autre part

Disons les parties, mesmes led. Le Nain pere. Que à cause de l'administration et gouuernement qu'il a eu des personnes et biens de sesd. enfans comme leur tutteur depuis le decedz de sad. femme aduenu le mois de decembre mvi^c.... (*sic*), il est

redeuable à sesd. enfans de plusieurs sommes de deniers desquelles désirant s'acquitter et euicter les frais qui se feroient pour la reddition d'un compte, mesmes desirant de tout son possible euiter et retrancher toutte occasion de proces entre sesd. enfans affin de les nourir en paix et amictyé. Il leur auroit fait scauoir que les recongnoissant habilles et capables pour eux mesmes régir et gouuerner leur bien et leur désirant tesmoigner l'affection qu'il a pour leur bien et aduancement, il voulloit et entendoit absolument leur quitter et dellaisser non seullement ce quy leur appartient tant en meubles que immeubles par la succession de leurd. deffuncte mere et dont il a eu l'administration en lad. qualité de tutteur, mais aussy tous et chacuns les biens meubles et immeubles qui luy appartiennent de présent tant de son propre que à cause de la communaulté qu'il a eue aueq lad. deffuncte sa femme ou autrement à quelque tiltre que ce soit Pour en jouir par sesd. enfans par indiuis En attendant que chacun d'eulx ayt atteint l'aage de majoritté et que le partage et diuision s'en poura commodement faire. A quoy lesd. enfans pour l'obeissance qu'ilz veulent rendre au commandement de leur pere se seroient condessenduz. A ces causes et pour plusieurs autres considerations les parties ont fait et font entre elles ce qui s'ensuit.

C'est assauoir que led. Le Nain pere a quitté et delaissé, quitte et delaisse par ces presentes absolument et pour tousiours ausd. Nicolas, Anthoine, Louis et Mathieu Le Nain ses enfans ce acceptans Les heritages qui ensuiuent à luy appartenans et quy font moictyé de ceulx qui sont de la communaulté d'entre luy et sad. deffuncte femme, l'autre moictyé desquelz appartient à sesd. enfans par la succession d'icelle deffuncte leur mere assauoir:

La moictyé d'une maison size en la ville de Laon rue des Presbtres, parᵉ Sᵗᵉ Benoiste, ainsy qu'elle se poursuit et comporte. Item la moictyé d'une autre maison size à la Campignolle parᵉ Sᵗ Jullien de Royaucourt aueq la moictyé du jardin en deppendant contenant deux jallois ou enuiron fermé de hayes a lantour. Item la moictyé de trois jallois de bois proche ladᵗᵉ maison et dud. jardin aueq deux jallois et demy de pré. Item la moictyé d'un jallois ou enuiron de vignes siz au terroir de Vauxcelles scauoir seize verges en une piece au lieu dᵗ les Collerettes vne autre piece contenant huict verges au lieu dᵗ les Glayes vne autre piece dit au Clozon contenant huict verges. Item la moictyé d'une autre piece contenant cinquante verges au lieu dᵗ au Sart. Item la moictyé d'une autre piece en ce mesme lieu contenant vingt-cinq verges. Item la moictyé d'une autre piece size au lieu dit Aucroc contenant dix verges. Item la moictyé d'une piece de vigne contenant dix verges size au terroir de Bourguignon au lieu dᵗ la Grandcroix. Item la moictyé d'une autre piece aussy de vigne en ce mesme lieu contenant quatre verges. Item la moictyé d'une autre piece aussy de vigne en ce mesme lieu contenant quatre verges. Item la moictyé de trente verges de vigne sizes au terroir de Montarcenne. Item dix-sept demyes queues de vin estant de present à la caue de lad. maison où led. Le Nain pere est demeurant et generallement tous les meubles qui sont de present tant en la susd. maison que ausd. autres maisons cy dessus speciffiées. Et encores quitte et delaisse comme dessus led. Le Nain pere à sesd. enfans ce acceptans les heritages qui ensuiuent à luy appartenant de son propre assauoir Vne piece de vigne contenant trente verges en une piece size au terroir de Bourguignon au lieu dᵗ Moullieres. Item ung bois contenant soixante verges ou enuiron siz en ce mesme lieu. Item une piece de terre labourable et ung bois tenant à icelle le tout contenant soixante verges ou enuiron. Item une autre piece au lieu dᵗ Esthierçons (?) contenant huict verges de vigne aueq le jardin estant au bout d'icelle vigne contenant quatre verges ou enuiron. Item deux autres pieces de vignes

Digitized by Google

au lieu dt Masselines contenant l'une quatre verges et l'autre trois verges. Item quatre-vingt verges tant bois que prez au lieu dt Ez Noizettes. Item ung autre bois contenant quarante verges ou enuiron en ce mesme lieu. Item une piece de pré à la contenance de quatre verges partissant à huict contre? le lieutenant? Courtier. Item ung jardin dit la Source siz au terroir de Royaucourt contenant quinze verges ou enuiron. Pour de tous lesd. heritages sus speciffiez tant de propre que d'acquest ensemble desd. dix sept pieces de vin et de tous lesd. meubles et ustanciles de mesnage jouir faire et disposer par lesd. Nicolas, Anthoine, Louis et Mathieu Le Nain par indiuis en attendant la majoritté de chacun d'eulx et que le partage et diuision s'en puisse faire entre eulx ainsy qu'ilz aduiseront bon estre et à ceste fin les subroge leurd. pere en tous ses droitz noms raisons et actions generallement quelconques sans aucune exception ny reseruation faire par luy A la charge de payer et acquitter par lesd. enfans les cens et droictz seigneuriaux dont lesd. heritages se trouueront chargés vers les seigneurs ou dames dont ils sont mouuans. Et est le present contrat ainsy faict pour les causes et considerations cy deuant dittes. Et pour demeurer par led. Le Nain pere quitte et deschargé vers sesd. enfans qui le quittent et deschargent par ces présentes de tout ce dont il leur pourroit estre tenu et redeuable par l'issue et closture de compte qu'il leur deberoit rendre de la gestion et administration qu'il a eue de leurs personnes et biens comme leur tutteur ou autrement pour quelque cause et occasion que ce soit de tout le temps passé jusques à huy e quelque somme que le tout puisse monter. Et encores est ce que dessus fait à la charge et condition expresse que lesd. enfans seront tenuz et obligez comme ilz promettent de loger nourir et entretenir leurd. pere sa vie durant en lad. ville de Laon et luy fournir touttes ses necessitez bien et honnestement au mieux qu'il leur sera possible selon sa condition. Et d aultant que du mariage dud. Le Nain pere et de lad. feue Jehanne Preuost sa femme y a eu Ysaac Le Nain aisné desd. enfans absent de ceste ville depuis plus de sept ans sans que les parties ne scauent s'il est vivant, Il est conuenu qu'en cas de retour dud. Ysaac Le Nain, il jouira pour sa cinquième partye esgalle portion du beneffice du present contrat ainsy que de raison. Car ainsy promettant etc. Faict et passé ès estudes des notaires soubzsignez l'an mil six cens trente le huictiesme jour d'aoust auant midy et ont signez

Antoine Le Nain — M. Le Nain — Louis Le Nain

Poicteuin Marreau

Digitized by Google

II.

III JANVIER

Pierre Létoffé marchand mercier dem[t] a Croissy sur Serre pres Laon en Launois estant de present en ceste ville de Paris logé en l'isle du Pallais rue du Harlay aux Trois Parques, confesse pour le proffit etc. de Anthoine Letoffé l'aisné son filz l'auoir baillé et mis en apprentissage et seruice du jour d'huy jusques à cinq ans etc. aueq Anthoine Le Nain m[e] peintre à S[t] Germain des Prez lez Paris y demeurant rue Princesse à ce present et acceptant qui l'a pris et retenu à son seruice pour apprenti pendant led. temps auquel il promet montrer et enseigner à son pouuoir sad. vocation etc. et instruire en icelle luy fournir et liurer etc. boire, manger, lict etc. et le traiter doulcement comme il appartient et sond. pere l'entretiendra pour led. temps de tous ses habitz, linge, chausseures et autres ses nécessitez honnestement selon sa condition etc. led. apprenti aagé de treize à quatorze ans ou enuiron etc. Faict et passé ès estudes etc. l'an mil six cens trente le troisiesme jour de januier après midy et ont signé

ANTHOINE LE NAIN — PIERRE LETOFFÉ

ANTHOINE LETOFFÉ

PERIER? — MARREAU

III.

Le 24 dudit (May 1648) convoy et enterrement de LOUYS LE NAIN, peintre du Roy en l'Académie; pris chez M. Bobière à la rue du Vieux Colombier.

S[t] Sulpice.

Le 26 May 1648. Convoy et enterrement d'ANTHOINE LE NAIN, peintre du Roy en l'Académie ; pris chez M. Bobière, rue du Vieux-Colombier.

S[t] Sulpice.

Un autre Le Nain, avec le prénom *Louis*, apparaît dans les registres mortuaires. Ce fut peut-être un descendant des trois frères; aussi donnerai-je l'acte de décès le concernant.

De vendredy 23 octobre 1733. Louis Le Nain, M[e] sculpteur, âgé de 54 ans, demeurant rue Poissonnière, décédé le jour d'hyer a été inhumé au cimetière de S[t] Joseph en présence de Nicolas François, bourgeois de Paris et de Jean David, m[e] menuisier.

S[t] Eustache.

Henri Harduin. État civil de quelques artistes français, extrait des registres des paroisses conservés aux archives de l'Hôtel-de-Ville de Paris. (*Cabinet de l'amateur*, n[os] 31 et 32. 1863.)

Digitized by Google

V.

Un certain Antoine Le Nain fut notaire à Laon de 1705 à 1747.

Un autre notaire, qui s'appelait Nicolas-Claude Le Nain, tint la même charge dans la même ville de 1737 à 1748.

Peut-être appartenaient-ils à la famille des quatre frères.

V.

Dans l'*Histoire de Laon*, M. Devisme cite comme étant par sa mère, de la même famille que les trois peintres, le père Cotte, oratorien, chanoine de Laon et curé de Montmorency, conservateur-adjoint de la Bibliothèque Sainte-Geneviève en 1798 et qui mourut à Montmorency en 1815, laissant divers traités de météorologie.

VI.

Depuis la publication des *Peintres de la réalité*, j'ai souvent été appelé en consultation par des amateurs, désireux de me montrer des tableaux de Le Nain. J'en ai trouvé peu d'authentiques et diverses peintures qui ont passé sous mes yeux n'avaient aucun rapport avec les sujets traités habituellement par les trois frères.

J'excepterai pourtant une toile curieuse appartenant au duc de Cambacérès. Par certains personnages, ce tableau pourrait être mis au compte des Le Nain; mais quelques costumes m'empêchent d'affirmer l'authenticité de cette œuvre importante représentant une fête de paysans (les figures sont de deux tiers de grandeur naturelle). Il y a tout à la fois du flamand, de l'allemand, de l'italien dans les types, et pourtant, quoique ce tableau fasse honneur aux maîtres laonnois, je doute qu'il puisse leur être attribué.

VII.

A l'étranger, W. Bürger me signale dans le *Catalogue raisonné de la collection de tableaux de Nicolaus Hudtwalcker, à Hambourg*, 1861 (en allemand) : « Le Nain : Un Mendiant (un gueux? *Bettler*) vient de face, tête nue, un bâton à la main, etc. Près de lui marche sa jeune fille, portant sur son dos un petit enfant et donnant la main à un petit garçon, son frère. »

Mon excellent confrère, M. Louis Lagrange, m'apprend que le comte Louis Seyssel (d'Aix) possède à Turin six Le Nain, qui proviennent de la vente du prince de Conti.

Ce sont des toiles importantes, quelques-unes capitales, telles que le *Repas de famille*, qui provenait de la galerie du duc de Choiseul, et *Un artiste dans son atelier peignant un portrait*, tableau de cinq figures, dont un rédacteur de catalogues du siècle dernier a voulu faire l'atelier des Le Nain. (Voir mon *Catalogue*, pages 143 à 186.)

Digitized by Google

VIII.

Une lithographie, intitulée le *Buveur de bière*, « lithographié par Barry, d'après le tableau original de Le Nain, faisant partie du cabinet de M. Louis Perrody, » porte en outre : « Publié par Goupil et Cᵉ le 1ᵉʳ avril 1863. » Faux tableau, plus fausse reproduction.

IX.

Un avocat, M. Rousset (3, rue de Tivoli) m'a montré dans son cabinet une toile d'autant plus précieuse qu'elle est signée.

Dans une cour de ferme, des animaux sont mêlés à des personnages. C'est une œuvre de la dimension du *Corps de garde* (galerie Pourtalès) ; je n'ai malheureusement pas pris de notes sur l'instant, croyant avoir achevé mon siége. Et maintenant le départ du propriétaire m'empêche d'en donner une meilleure analyse.



Digitized by Google

GRAMMAIRE
DES ARTS DU DESSIN

LIVRE TROISIÈME.

PEINTURE

IV.

BIEN QUE LA PEINTURE SOIT L'ART EXPRESSIF PAR EXCELLENCE,
ELLE N'EST PAS CONFINÉE DANS LE CARACTÈRE;
ELLE PEUT CONCILIER L'EXPRESSION AVEC LA BEAUTÉ EN IDÉALISANT
SES FIGURES PAR LE STYLE, C'EST-A-DIRE EN RETROUVANT LA VÉRITÉ
TYPIQUE DANS LES INDIVIDUALITÉS VIVANTES.



Il existe entre l'expression et la beauté un intervalle immense et même une apparente contradiction. L'intervalle est celui qui sépare le christianisme de l'antiquité ; la contradiction consiste en ce que la beauté pure, — je parle ici de la beauté plastique, — se concilie malaisément avec les altérations momentanées du visage, avec la variété infinie des physionomies individuelles et avec la mobilité sans fin d'une même physionomie, subissant les innombrables impressions de la vie et passant de la sérénité à la frayeur, de la gaieté à

Digitized by Google

la tristesse, des grimaces du rire aux contractions de la douleur.

Plus l'expression est forte, plus la beauté physique se sacrifie à la beauté morale. Voilà pourquoi la statuaire païenne est si mesurée dans son expression. Au lieu de la concentrer sur le visage, qu'elle eût défiguré, le sculpteur la fait serpenter dans la figure entière par le caractère de toutes les formes; il la met dans le geste, qui est l'expression de l'âme en mouvement, ou dans l'attitude, qui est l'expression de l'âme au repos. Les cris affreux que poussait Laocoon sous l'étreinte des serpents, la statuaire antique les a réduits à des soupirs pour ne pas trop déformer les traits du héros; mais ces cris, le poëte nous les fait entendre, *clamores horrendos*, et le peintre peut les représenter, mais il devra se contenir dans une certaine mesure s'il veut choisir le côté de la dignité et de la grandeur. Il devra idéaliser sa figure par le style.

Que signifient ces mots? Pour le peintre comme pour le sculpteur, donner du style à une figure, c'est imprimer un caractère typique à ce qui ne présentait qu'une vérité individuelle. Aussi la peinture, quand elle veut le style, a-t-elle une tendance à se rapprocher de la statuaire. Mais entre les deux arts il existe une sensible différence. Telle expression vive sera représentée sur la toile qui serait choquante dans le marbre. Il répugne au sculpteur d'exprimer certains vices qui par leur bassesse enlaidiraient le visage; mais le peintre peut s'attacher à les rendre. Toutefois, pour rester dans les conditions du style, il lui faudra chercher les accents génériques. Si c'est, par exemple, un hypocrite qu'il veut peindre, cet hypocrite résumera tous les traits de l'hypocrisie et nous apparaîtra, non pas comme un tartufe, mais comme Tartufe lui-même.

Les instincts vils, les grossièretés du sensualisme, la lubricité, l'ivresse, tout ce qui rapproche l'homme de la bête, l'art statuaire n'ose l'accuser dans la figure humaine, et c'est pour cela que le génie antique alla chercher, au fond des eaux, les tritons et les syrènes, au fond des bois, le satyre aux pieds de bouc et le faune rustique et le centaure. Ils ne voulurent pas, ces grands artistes de l'antiquité, altérer la beauté de l'homme par l'accent des passions avilissantes; ils se contentèrent de sculpter les vices humains dans les précurseurs de l'humanité, dans ces êtres non encore affranchis de la bestialité originelle, et qu'elle respectait cependant, comme des ancêtres sauvages, comme les dieux imparfaits et mystérieux de la primitive nature. Mais ce que la sculpture se refuse à éterniser dans le marbre ou dans le bronze, ce qu'elle ne veut pas rendre palpable sous les trois dimensions, la peinture se permet de le retracer sur la toile, parce qu'au lieu de présenter des corps tangibles, la toile ne présente que des images insaisissables; au lieu de nous offrir l'épaisseur

Digitized by Google

des choses, elle ne nous en offre que le mirage. *Réelle*, la sculpture s'interdit la laideur: *apparente*, la peinture ne repousse pas le laid parce qu'elle a mille moyens d'en mitiger l'expression, de le rendre acceptable par les prestiges de la lumière et le langage des couleurs, par les circonstances environnantes, par le choix du cadre. Lorsque Raphaël introduit la difformité dans un ouvrage de style, par exemple, dans le fameux carton qui représente la *Guérison du boiteux* à la porte du temple, il rachète le difforme et le relève en effaçant les traits purement accidentels et qui ne seraient que des pauvretés, pour insister sur les traits décisifs, caractéristiques. Vues en grand, les disgrâces de la nature perdent de leur aspect misérable, et peuvent rentrer dans les plus hauts spectacles de la peinture, soit que l'artiste les transfigure par l'âme, soit qu'il en use comme d'un contraste frappant au profit de la beauté même.

Le style n'est donc pas dans l'art du peintre absolument ce qu'il est dans l'art du sculpteur. Celui-ci adore le beau jusqu'à redouter l'expression, qu'il modère; celui-là recherche l'expression jusqu'à ne pas repousser la laideur, qu'il idéalise.

V.

LA PEINTURE PEUT S'ÉLEVER AU SUBLIME, MAIS PLUTOT PAR L'INVENTION DU PEINTRE QUE PAR LES MOYENS PROPRES A SON ART.

Si le sublime est comme une échappée de vue sur l'infini, il semble que les arts du dessin, qui sont assujettis à emprisonner toute idée dans une forme, ne sauraient être sublimes. Il peut arriver cependant que le peintre, suscitant avec violence des pensées qu'il n'a exprimées par aucune forme, frappe sur notre âme comme ferait sur notre oreille un coup de tonnerre. C'est alors en vertu de la pensée entrevue et non formulée, que le tableau peut être sublime.

Les exemples en sont rares. Rembrandt a été sous ce rapport le Shakespeare de la peinture. L'Évangile lui a inspiré plusieurs fois des idées de génie qui n'ont été rendues par aucun contour et ne sont indiquées que par l'insaisissable expression de la lumière. Il existe de ce grand peintre un dessin rapide, lavé au bistre, qui représente la Cène du Christ à Emmaüs. L'artiste a voulu traduire le passage de l'Écriture où il est dit : « Alors leurs yeux furent ouverts et ils le reconnurent, *mais il disparut de devant eux.* » La figure du Christ est absente, en effet, dans le dessin de Rembrandt, et sur le siége d'où elle vient de disparaître, on

Digitized by Google

ne voit plus qu'une lueur fantastique et mystérieuse. Étonnés, effrayés de la disparition de leur convive et de l'apparition de cette lumière, les deux disciples dévorent des yeux le siége vide et illuminé où tout à l'heure ils ont touché la main d'un ami, entendu sa voix et rompu le pain avec lui. N'est-ce pas un trait de sublime que cette lueur impalpable exprimant tout à coup un Dieu disparu, un Dieu invisible?

Nicolas Poussin a rencontré le sublime quand il a conçu un de ses tableaux les plus célèbres, les *Bergers d'Arcadie.* Dans une contrée agreste, coupée de bocages, séjour de bonheur chanté par les poëtes, d'heureux pasteurs, en promenant leurs amours, ont découvert sous un bouquet d'arbres un tombeau avec cette inscription à demi effacée : *Et in Arcadiâ ego* (et moi aussi, je vivais en Arcadie). Cette parole sortie de la tombe assombrit les visages et fait expirer le sourire sur toutes les lèvres. Une jeune femme, nonchalamment appuyée sur l'épaule de son amant, demeure muette, pensive, et semble prêter l'oreille à cet avertissement du cadavre. L'idée de la mort a aussi plongé dans la rêverie un jeune berger qui est accoudé sur la tombe, la tête inclinée, tandis que le plus vieux des pasteurs montre du doigt les caractères qu'il vient de découvrir. Le profond paysage qui achève ce tableau tranquille et silencieux fait voir des feuillages roux sur des rochers arides, des monticules qui vont se mêler à un horizon vague, et l'on aperçoit au loin quelque chose d'incertain qui ressemble à la mer. Ce qu'il y a de sublime dans cette peinture est justement ce qu'on n'y voit point : c'est la pensée qui plane au-dessus, c'est l'émotion inattendue que reçoit l'âme du spectateur, transportée subitement au delà du tombeau dans l'infini de l'inconnu. Des paroles gravées sur le marbre sont ici la seule forme, le seul moyen du sublime. La peinture reste, pour ainsi dire, étrangère à la secousse morale que le philosophe a voulu nous imprimer. Plus peintre que Poussin, Rembrandt a su en quelque manière faire rentrer le sublime dans les moyens de son art en l'exprimant par la lumière.

Il en est, au surplus, de la poésie comme de la peinture. Les coups de génie d'un Shakespeare, d'un Corneille, aussi bien que les grands traits de l'Écriture, n'ont pas de forme, pour ainsi dire, ou ils en ont une dans laquelle l'art ne joue aucun rôle, et qui, par cela même, peut être traduite dans toutes les langues du monde. Émané du sentiment de l'infini, le sublime de la peinture ne saurait être attaché à une forme cerné par un contour. Soit qu'il éclate dans l'œuvre de Rembrandt, soit qu'on le devine dans le tableau du Poussin, le sublime est intangible comme la lumière, ou invisible comme l'âme.

Digitized by Google

VI.

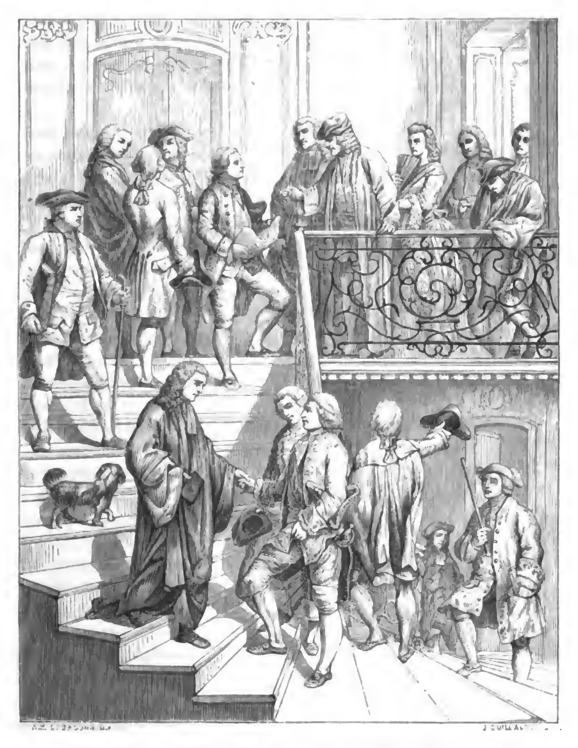
LA SPÉCIALITÉ DES MOYENS PROPRES A LA PEINTURE S'IMPOSE A L'ARTISTE DÈS LE MOMENT OU IL INVENTE SON SUJET ET EN CONÇOIT LA PREMIÈRE IMAGE.

Le but des arts du dessin étant de manifester le beau, de le rendre visible et sensible, la forme plastique ou figurée leur est essentielle, leur est propre. Mais c'est pour la peinture surtout que les moyens sont optiques, parce qu'elle traduit les sentiments et les idées sur une surface unie et que ces images, pures apparences, ne relèvent pas du toucher qui est la vue du corps, mais de la vue qui est le toucher de l'âme.

Inventer, pour le peintre, c'est donc *imaginer*, c'est voir apparaître devant ses yeux les personnages ou les choses qu'il évoque dans son imagination sous l'empire d'un sentiment qui l'anime ou d'une pensée qui l'obsède. Ici la grandeur de la peinture est tout d'abord attestée par la première de ses lois qui est de choisir, oui, de choisir les sentiments ou les pensées qu'elle exprimera, les figures qu'elle devra mettre en scène, le théâtre de l'action, le caractère de la nature environnante et l'accompagnement des choses. Le poëte, l'écrivain, ne connaissent pas de monstre odieux, *qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux*, parce que les yeux auxquels parle la poésie sont les yeux de l'esprit; mais le peintre des spectacles ignobles ne les raconte point; il les montre, et comme il n'a qu'un instant pour les montrer, ses images nous heurtant sans précautions, sans préface, ne sont pas seulement ignobles, elles sont brutales; elles nous dégoûtent à l'improviste. C'est donc la première loi de la peinture que d'écarter les sujets hideux ou repoussants.

Bien des gens, il est vrai, affectent de penser que tous les sujets sont bons et qu'il n'y a rien d'ignoble en peinture; qu'il n'y a pas de goinfres, de *magots* que l'esprit de Téniers ne rende acceptables; qu'il n'est pas de goujats immondes sous le pinceau de Brauwer; et qu'Ostade a su nous intéresser à des paysans difformes ou plutôt informes qui dansent dans un cabaret avec la délicatesse d'une ronde d'ours...; mais, si l'on en convient, il faut ajouter que les peintres ne sont pas ignobles quand ils n'ont pas l'intention de l'être, ou bien quand leurs représentations sont relevées par une pointe de satire. Lorsque Brauwer va chercher des truands dans leurs bouges pour imiter leurs grimaces horribles et leurs rouges trognes, lorsqu'il les représente avec tant de sympathie vomissant du vin et des injures, il emploie un talent plein de chaleur,

Digitized by Google



LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE (L'ESCALIER DE VOLTAIRE), PAR M. CHENAVARD,

Tiré des cartons pour la décoration du Panthéon français.

Digitized by Google

de finesse et d'harmonie à se faire pardonner ce qu'il voulait nous faire admirer.

Dès qu'il choisit un sujet de peinture, l'artiste doit songer aux moyens *pittoresques* et se défier des beautés littéraires qui l'auraient séduit dans les livres ou les récits qui l'auraient inspiré. Ce qu'un peintre doit emprunter d'un poëte, ce n'est pas ce qu'il aura lu dans ses poésies, mais ce qu'il y aura *vu;* c'est l'idée vivante et agissante: c'est le sentiment quand il devient mouvement.

Je suppose qu'un peintre veuille exprimer ce qu'il aura entendu dire ou ce qu'il aura pensé lui-même : que Voltaire est la personnification du XVIIIe siècle; que tout procède de son génie et que tout va s'y absorber; qu'il est le centre d'où partent et où aboutissent tous les rayons de la philosophie... Comment s'y prendra-t-il pour donner une forme pittoresque à une idée aussi métaphysique, aussi abstraite? Un artiste qui excelle à inventer a résolu ce problème de la façon la plus heureuse, la plus admirable, dans un des cartons qui lui avaient été commandés par l'État, en 1848, pour la décoration monumentale du Panthéon français. Ce carton représente l'*Escalier de Voltaire*. On y voit monter et descendre tous les philosophes du temps, tous les grands de l'intelligence (à l'exception de Rousseau qui dans le XVIIIe siècle fut le précurseur du nôtre). Placé au plus haut de son escalier, Voltaire reconduit un des visiteurs, d'Alembert, auquel il remet un article pour l'*Encyclopédie*. Sur les premières marches, Diderot attend la fin des adieux pour amener d'Alembert. De la sorte sont formulées en vives images, en figures parlantes, des spéculations de l'esprit qu'on aurait pu croire étrangères à la peinture, et c'est par ses moyens propres que la peinture les a exprimées, en les rendant visibles, en leur donnant un corps.

Dans cette même série de cartons où abonde l'invention pittoresque, et qui devaient former une histoire universelle et palingénésique du genre humain, l'auteur, Paul Chenavard, avait consacré une des plus grandes compositions à peindre les obscurs commencements du christianisme lorsque le dieu nouveau sapait sourdement la puissance de Rome païenne. Cette vaste scène est divisée en deux zones horizontales. Dans la zone supérieure remplie de soleil, passe le pompeux et bruyant cortége d'un César triomphant, avec ses licteurs, ses officiers, ses trophées, ses prisonniers vaincus, ses aigles et ses éléphants. La zone inférieure, au contraire, obscure et silencieuse, représente les premiers chrétiens en prière dans les Catacombes, qu'ils ont creusées comme une tombe sous les pas du triomphateur, et dans lesquelles viendra bientôt s'effondrer l'empire romain. Il est impossible de raconter plus clairement et plus vivement

Digitized by Google

l'histoire par le langage figuré de l'art, langage muet qui se dessine et se grave dans la mémoire des peuples en traits ineffaçables, comme cette éloquence de l'orateur athénien qui laissait dans l'âme ses aiguillons.

C'est une qualité rare chez les peintres que l'invention ; elle est rare même chez les grands maîtres. Léonard de Vinci, ce génie chercheur, profondément curieux, et voué à toutes les inquiétudes de son art, conseillait à ses élèves de regarder parfois attentivement les taches accidentelles des vieux murs, les pierres jaspées, les veines du marbre, les nuages, comme pouvant offrir à une imagination paresseuse des combinaisons singulières de lignes et de formes, et des motifs inattendus. Le plus souvent lorsqu'ils inventent, les peintres ne font que trouver, *invenire*, dans la fable, la poésie, la religion, l'histoire, des sujets déjà inventés par les poëtes, déjà illustrés et consacrés par la tradition. Comme si l'imagination était une faculté plutôt septentrionale et germanique, il n'y a eu guère d'inventeurs puissants qu'Albert Dürer et Rembrandt. Du reste, on est convenu de regarder comme une invention du peintre toute manière neuve de concevoir un sujet connu.

Pourquoi les hommes du Nord sont-ils plus inventifs? Peut-être parce qu'ils sont plus habitués à la vie intérieure, à se recueillir, à réfléchir. Il n'est que la solitude pour faciliter cette attention prolongée, cette méditation persistante et profonde, qui sont la source des grandes pensées, parce que, échauffant peu à peu l'esprit, elles finissent par y allumer l'enthousiasme. De même qu'un avare trouve sans cesse des occasions d'acquérir, parce que toujours il y pense, de même l'artiste peut trouver continuellement à enrichir son esprit, s'il y pense toujours. La méditation est justement ce qui manque aujourd'hui à nos peintres. Impatients de produire, pressés de vivre, jaloux de suivre la marche haletante d'une civilisation qu'emporte la vapeur, ils ne se donnent pas le temps de méditer, et cela dans un art où tous les hommes de génie ont travaillé comme s'ils n'avaient pas eu de génie. « La peinture, disait Michel-Ange, est une muse jalouse; elle veut des amants qui se livrent à elle sans réserve, sans partage. »

Encore une fois, soit qu'il invente ses motifs, soit qu'il les découvre dans un poëte, soit qu'il les renouvelle des anciens, le peintre doit les concevoir en vives figures, et les tirer de l'obscurité vague où l'imagination les apercevait pour les appeler à la lumière, à l'évidence. S'il n'est pas le premier créateur de sa pensée, il doit la créer une seconde fois en rendant pittoresque ce qui était poétique, en faisant un spectacle de ce qui était une idée, un sentiment ou un songe.

Voilà comment l'art du peintre se distingue de tous les autres dès la

Digitized by Google

naissance de l'invention. Pour le plaisir de citer un hémistiche d'Horace, on a trop souvent affirmé les ressemblances de la peinture avec la poésie. Il convient dans ce livre, non-seulement de montrer les liens qui les unissent, mais de marquer les limites qui les séparent.

VII.

LE PREMIER MOYEN POUR LE PEINTRE D'EXPRIMER SA PENSÉE EST L'ORDONNANCE.

Un jour que Prud'hon dînait à la table de M. Frochot, préfet de la Seine, ce magistrat exprima le désir que Prud'hon peignît un tableau qu'on voulait suspendre dans la salle où se tenaient les assises de la cour criminelle, et, en parlant de l'effet à produire sur les accusés, il laissa tomber ce vers d'Horace :

Raró antecedentem scelestum
Deseruit pede pœna claudo....

(Il est rare que la peine boiteuse n'atteigne pas le criminel qu'elle poursuit.) Aussitôt Prud'hon se lève et demande la permission d'aller tracer à la plume le tableau désiré, dont toute l'ordonnance s'est présentée à son imagination. Avec les yeux de sa pensée, il a vu le criminel en fuite, *antecedentem scelestum*, et la Justice lui est apparue, non pas claudicante, comme la représente le poëte, mais fendant les airs d'un vol rapide et accompagnée d'une autre figure ailée, la Vengeance divine. Prud'hon n'avait pas inventé le motif, mais il en inventait l'ordonnance, et il l'inventait avec le génie d'un peintre en transfigurant l'image écrite, en lui donnant, au lieu de béquilles, des ailes. Sur-le-champ il avait indiqué les grandes lignes, jeté les figures et leurs draperies, prévu leur pantomime, balancé les masses, arrêté le cadre. Telles sont, en effet, les opérations qui constituent ce qu'on entend par l'ordonnance, et ce qu'on appelle aussi la composition; mais ce dernier mot, dont la signification est plus étendue, embrasse l'invention du peintre et l'économie de son tableau, à tel point qu'on l'emploie souvent comme un synonyme du tableau lui-même. Dans son acception plus restreinte, la composition n'est autre chose que l'ordonnance, c'est-à-dire l'art de mettre en *ordre* les éléments du tableau, de les disposer, de les combiner, ou, si l'on veut, de distribuer les rôles aux acteurs du drame, car les Grecs appelaient la composition le drame du peintre (τὸ δρᾶμα τοῦ ζωγράφου), ce qui

Digitized by Google

veut dire ici la mise en scène, sans quoi la composition serait à elle seule toute la peinture.

Deux choses sont à observer et à concilier dans l'ordonnance : sa



VIERGE SUR UN TRONE, PAR JEAN BELLIN.

(Académie de Venise.)

beauté optique, celle qui répond au plaisir des yeux, et sa beauté morale ou poétique, celle qui touche au sentiment. La première de ces beautés serait la plus importante et pourrait presque suffire si la composition

Digitized by Google

était purement décorative, comme le serait, par exemple, une peinture représentant les plaisirs de la moisson ou de la vendange. Que si le tableau s'adresse à l'esprit ou au cœur, s'il doit remuer les passions, il faudra bien que le caractère moral de l'ordonnance passe avant la convenance pittoresque, laquelle devra être sacrifiée résolûment à l'expression, si tant est qu'on ne puisse les obtenir l'une et l'autre, les fortifier l'une par l'autre. « Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord ; tu récréeras mes yeux après, si tu peux. » Ainsi parle Diderot.

Dans les âges gothiques, lorsque l'art était encore en enfance, les peintres ne connaissaient guère qu'une seule disposition : la symétrie, et il y avait plusieurs causes au choix de cette ordonnance naïve : d'abord la timide ignorance des premiers peintres, qui eussent été embarrassés d'une composition compliquée ; ensuite une sorte d'ingénuité pieuse et de respect pour les sujets sacrés, car il y a dans la symétrie quelque chose de sacramentel et de religieux, parce qu'elle répond à un sentiment d'immobilité, de recueillement et de silence. Ce n'est pas d'ailleurs par le mouvement et par la vie que les arts ont commencé. Les premiers tableaux, comme les premières statues, ont un caractère de roideur, un aspect tranquille et grave qui, par la symétrie, devient solennel.

Dans le corps humain, qui est symétrique par excellence, la symétrie n'est sensible que lorsqu'il est rigide et immobile. Dès que la figure humaine entre en action, la symétrie est rompue par le mouvement, et dans les raccourcis de la perspective elle échappe au regard. La figure cependant ne perd pas son aplomb, et ce qui était une régularité froidement rigoureuse, est remplacé par un autre genre de symétrie, qui est l'équilibre. Eh bien, le même phénomène se manifeste dans l'art. Dès qu'il a grandi, dès qu'il se sent hardi et fort, il abandonne les compositions symétriques et il y substitue la pondération. Au lieu de ranger ses personnages, en égal nombre, à droite et à gauche d'un milieu, la peinture introduit un certain balancement dans les masses correspondantes, rachète la similitude des lignes et des figures par l'opposition de groupes équivalents, de sorte que sous les dehors d'une liberté facile la composition conserve son équilibre et que l'œil, secrètement charmé, prend plaisir à la variété de l'ordonnance, sans en apercevoir la symétrie artificielle et cachée. Cela se passe en ce moment de première virilité où la peinture va de Jean Bellin à Titien, de Verocchio à Léonard, de Ghirlandajo à Michel-Ange, de Pérugin à Raphaël.

Cette transition de l'art traditionnel et compassé à la peinture remuée et libre, on en peut voir un exemple illustre dans la Chambre de

Digitized by Google



L'ÉCOLE D'ATHÈNES, PAR RAPHAEL.

Digitized by Google

la Signature, au Vatican. En regard de la *Dispute du Saint Sacrement*, dont la partie supérieure est ordonnée encore suivant les lois de la régularité primitive, Raphaël a peint l'*École d'Athènes*, qui n'est pas seulement un chef-d'œuvre d'invention, de dessin, de style et d'expression, mais qui est un chef-d'œuvre incomparable de composition, et comme le dernier mot du génie dans l'ordonnance.

Au premier coup d'œil, c'est un beau désordre de figures qui semblent groupées par le hasard des rencontres ou fortuitement isolées. Il y a une si parfaite vraisemblance dans la manière dont les groupes se distinguent l'un de l'autre et sont cependant liés entre eux; les vides sont si naturellement remplis ou si heureusement ménagés, que c'est à peine si on soupçonne l'intervention de l'art dans une combinaison pourtant si bien méditée et si savante. N'ayant mis aucune symétrie apparente dans l'ordre des figures où elle devait être brisée par la vie et le mouvement, Raphaël en a mis dans les choses immobiles, l'architecture et les statues, pour racheter par la solidité du fond le désordre simulé de l'arrangement pittoresque.

De plus, Raphaël a supposé le spectateur placé dans l'axe de l'édifice voûté qui abrite cette réunion imaginaire de tous les philosophes grecs. Mais aucun personnage ne devant dominer seul dans une assemblée aussi auguste, que préside l'esprit invisible de la philosophie elle-même, aucune figure n'est placée sur la ligne médiane qui passe entre Platon et Aristote, les deux génies qui se disputeront éternellement l'empire des âmes, parce que l'un personnifie le sentiment, l'autre la raison. Ce n'est pas ici le moment d'observer l'exquise convenance avec laquelle sont caractérisés tous ces héros de l'intelligence antique : Pythagore qui écrit ses tables harmoniques, Épicure couronné de pampres, le sombre Héraclite, le cynique Diogène, Socrate qui argumente, Platon qui enseigne l'enthousiasme, Aristote qui professe l'expérience, le pyrrhonien souriant à ses doutes, l'éclectique recueillant ses notes, Archimède traçant sur le sol ses problèmes géométriques, l'astrologue Zoroastre, le géographe Ptolémée. A ne voir ici que la beauté de l'ordonnance, l'*École d'Athènes* est un modèle à jamais admirable de l'art que Raphaël a inauguré, de multiplier les figures sans confusion, de peupler une toile sans encombrement, de la pondérer sans symétrie, et de répandre l'unité, sans la détruire, dans une variété charmante.

L'unité! voilà le véritable secret de toute composition. Mais que signifie l'unité par rapport à l'ordonnance? Elle signifie qu'il doit y régner un certain caractère dans le choix des grandes lignes; qu'il doit y avoir dans la disposition des parties une dominante. Pourquoi? Parce

Digitized by Google

que si l'homme a deux yeux il n'a qu'une vue, et il n'a qu'une vue parce qu'il n'a qu'une âme.

Droites ou courbes, horizontales ou verticales, parallèles ou divergentes, toutes les lignes ont un rapport secret avec le sentiment. Dans les spectacles du monde comme dans la figure humaine, en peinture comme en architecture, les lignes droites répondent à un sentiment d'austérité et de force et peuvent donner à une composition où elles se répètent, un aspect grave, imposant, rigide.

Les horizontales, qui expriment, dans la nature, le calme de la mer, la majesté des horizons à perte de vue, la tranquillité végétale des arbres résistants et forts, l'apaisement du globe après les catastrophes qui l'ont jadis bouleversé, la durée immobile, éternelle... les horizontales expriment en peinture des sentiments analogues, le même caractère de repos solennel, de paix et de durée. Si tels sont les sentiments que le peintre veut faire naître en nous, si tel est le caractère qu'il veut imprimer à son œuvre, il faudra que les horizontales y dominent, et que le contraste des autres lignes, au lieu d'atténuer l'accent de l'horizontalité, le rende encore plus frappant. Voyez le *Testament d'Eudamidas :* Poussin y a répété les lignes horizontales. Couché sur son lit de mort, le citoyen de Corinthe forme la ligne dominante de l'ordonnance. La lance du héros répète cette ligne et, couchée comme lui, semble condamnée au repos et affirmer une seconde fois la mort de son maître. Les figures en sens contraire, du médecin, de la mère et du scribe, font ici opposition à l'horizontale; mais le contraste a un peu trop d'importance, et en le disputant à la disposition principale, il affaiblit l'unité.

Voyez maintenant la *Vie de saint Bruno* par Lesueur dans cette admirable suite de tableaux naïfs et touchants. La solennité du sentiment religieux, qui est une aspiration ascendante, y est exprimée par la répétition dominante et le parallélisme des verticales, et ce parallélisme, qui ne serait que de la monotonie si le peintre avait eu d'autres personnages à mettre en scène, devient une répétition expressive, là où il fallait rendre sensibles le respect et l'uniformité de la règle monastique, le silence du cloître, le recueillement, le renoncement.

S'agit-il de rendre une idée terrible, celle du jugement dernier, par exemple; veut-on rappeler le souvenir d'une action violente, comme l'enlèvement des Sabines ou le Pyrrhus sauvé, de semblables sujets demandent des lignes véhémentes, impétueuses et remuées. Michel-Ange fait contraster et flamboyer ses lignes sur le mur de la chapelle Sixtine; Poussin tourmente et mouvemente les siennes dans ses tableaux de *Pyrrhus sauvé* et des *Sabines*, et les modes linéaires employés par

Digitized by Google

ces maîtres sont des exemples de la loi qu'il faut suivre, et que nous recommandons : celle de ramener avec décision à un caractère dominant l'ensemble des grandes lignes, c'est-à-dire le premier moyen d'expression, qui est l'ordonnance.

Ce sont de bien futiles et de bien fausses idées que celles qui ont prévalu dans les écoles de peinture, dès la fin du XVI[e] siècle, grâce aux imitateurs sans génie du génie de Michel-Ange. Suivant eux, tout devait contraster, et toujours : les lignes, les angles, les groupes, les mouvements, les attitudes, les membres; tout devait s'agiter, se combattre, se contredire au profit d'une variété brillante qui, à force d'amuser l'œil par des oppositions, eut pour effet de corrompre l'éternel principe de l'unité. Abus monstrueux! Il n'est pas jusqu'au bouillant Diderot qui n'en ait été choqué, et qui n'ait vu dans le contraste mal entendu et continuel « une des causes les plus funestes du maniéré. »

Il a été un temps où la disposition pyramidale était érigée en principe par les rhéteurs de l'art, et on la voulait pour les groupes aussi bien que pour le tableau tout entier. Rien de plus dangereux que ce prétendu principe, car la pyramide contient deux éléments contraires, l'horizontale et la verticale. Or, du moment que ces lignes ont un langage qui s'adresse au sentiment, une signification morale, il ne convient pas de laisser le regard incertain entre ces deux directions; il faut donc que l'une l'emporte sur l'autre, au point que l'horizontalité domine franchement, si la pyramide est très-obtuse, et que la verticale triomphe, si la pyramide est très-aiguë. Dans la *Pièce de cent florins*, célèbre estampe de Rembrandt, où Jesus-Christ est représenté guérissant les malades, la composition se développe décidément en largeur, et le sens horizontal l'emporte sur la pyramide que forme la figure du Christ au dessus des groupes de malades qui implorent leur guérison.

La *Transfiguration* de Raphaël, si souvent critiquée comme renfermant deux tableaux en un seul cadre, trahit une seconde fois ce défaut dans l'ordonnance, qui le rend encore plus visible, en opposant la masse horizontale que forment le possédé et les apôtres à la masse pyramidale du groupe supérieur. Il est évident que le défaut d'unité qui a échappé cette fois, exceptionnellement, au grand maître, devient plus frappant par le choix malheureux de deux dispositions contraires, qui ajoutent la dualité optique à la dualité morale.

Supposez cependant que le peintre veuille représenter une assomption de la Vierge, une ascension de Jésus-Christ, le ravissement d'un saint, une apothéose, ou tout autre sujet qui appelle de sa nature la disposition pyramidale, l'unité pourra s'y retrouver avec bonheur, si l'en-

Digitized by Google

semble de la composition, se dessinant comme un ovale allongé, s'achève dans la partie inférieure en pyramide renversée. Raphaël, qui n'en reste pas moins l'ordonnateur par excellence, a ainsi composé la *Madone de Saint Sixte*, en opposant aux lignes pyramidales de l'apparition céleste la base très-étroite que forment les deux chérubins groupés au milieu de la plinthe inférieure qui figure l'appui d'une fenêtre ouverte sur le paradis.

Soit qu'on regarde à la beauté optique de l'ordonnance, soit qu'on la considère comme l'ébauche de l'expression, l'unité est le seul principe, le véritable secret. Ainsi que Montabert l'a judicieusement écrit (*Traité complet de Peinture*), il ne faut pas dire au peintre : « Composez pyramidalement, bouchez les trous, craignez les vides, évitez les angles et les parallèles, recherchez les contrastes, » il faut lui dire : « Composez selon votre sentiment; mais, quelles que soient vos combinaisons, ramenez les lignes, les groupes, les masses, les directions, les dimensions, à l'unité que vous aurez choisie, que vous aurez sentie. »

Par l'unité, l'artiste peut faire réussir toutes les manières d'arranger un tableau : l'ordonnance convexe, qui plaisait à Rubens, au Corrége, et qui met en relief les principales figures; l'ordonnance concave, employée par Raphaël dans la *Dispute du Saint Sacrement*, et qui est une autre manière de concentrer les regards; la composition en diagonale, comme la *Descente de Croix* de Rubens, qui secoue l'attention par une obliquité imprévue, et ces étranges distributions de Rembrandt, qui, dictées par l'émotion du génie, semblent ne s'adresser qu'aux yeux de l'âme.

Que les formes de la bordure doivent être indiquées par la ligne dominante du tableau, c'est une vérité souvent méconnue, et toutefois tellement sensible qu'il serait superflu d'y insister. Une Cléopâtre couchée, une Ariane endormie, formant une horizontale, seraient mal placées dans un cadre en hauteur. On voit au palais de Versailles des trumeaux, très-allongés en verticales, qui sont remplis par des sujets militaires dont l'horizontalité est en contradiction choquante avec la forme du panneau. Tout le monde connaît par l'estampe de Pradier la composition si heureuse de M. Ingres : *Virgile lisant l'Énéide*. Le peintre l'avait conçue d'abord en largeur; mais quand l'inspiration lui vint de montrer dans le fond la statue de Marcellus, se dressant aux yeux de Livie, comme le spectre du remords évoqué par ces vers : *Tu Marcellus eris*,... la composition tout entière changea de sens, et la hauteur y devint dominante, parce que les proportions du cadre durent se conformer à la direction nouvelle qu'avait prise la pensée du peintre, en se résumant dans l'apparition poétique de ce fantôme de marbre, vaguement répété par son ombre sur la muraille.

CHARLES BLANC.

Digitized by Google

LA GRAVURE

LA LITHOGRAPHIE ET LA PHOTOGRAPHIE

AU SALON DE 1865



'IL fallait prendre au sérieux la Gravure, telle qu'elle est représentée au Salon de 1865, il ne resterait plus qu'à écrire en tête de cet article : ***Consummatum est...*** tout est fini! et à se livrer à de longues lamentations! Mais, en matière de critique, la philosophie doit l'emporter sur le sentiment. Si les conseils n'ont qu'une influence limitée, les lamentations sont plus vaines encore. Les larmes que nous aurions versées dans les deux grandes salles qui ont été consacrées cette année à l'exhibition des gravures au burin, à l'eau-forte ou sur bois ainsi que des lithographies, n'auraient eu d'ailleurs pour témoins que les gardiens du Palais. Le public ne s'aventure qu'avec prudence dans ces steppes gris et froids. C'est avec une tranquillité idéale que nous avons pu recueillir nos notes. Ce n'est qu'avec un véritable sentiment de tristesse que nous les transcrivons, car il semble que le public soit prêt à oublier sans retour cette forme de l'Art.

Dans nos précédents comptes rendus nous avons déjà poussé ce cri : la Gravure se meurt! et nous ne reviendrons pas sur les causes nombreuses et redoutables qui menacent de plus en plus vivement un art qui a été l'honneur de la France et qui sera toujours l'honneur d'un grand pays. Nous l'avons dit et nous le répétons : alors que, pour ne citer

Digitized by Google

qu'un exemple, le gouvernement regarde comme indispensable de soutenir, de perpétuer la tradition de la Tapisserie à la manufacture des Gobelins, il est indispensable qu'il se montre aussi libéral envers la Gravure. Les tapis des Gobelins et de la Savonnerie indiquent aux étrangers combien la France estime cette branche des arts décoratifs. Et cependant l'industrie privée pourrait, à l'occasion de certains concours internationaux, obtenir des produits d'une haute perfection, parce que ce sont là des objets de grand luxe que peuvent toujours commander les riches particuliers, et dont les procédés de fabrication ne se perdent point. Mais la gravure au burin, harcelée par la photographie, négligée par les éditeurs qui n'osent plus engager sur une planche des sommes dignes d'un artiste sérieux, battue en brèche par ses sœurs cadettes l'eau-forte et la gravure sur bois, menacée par des procédés qui, d'un jour à l'autre, peuvent arriver à la remplacer au moins aux yeux de la foule, la gravure n'a d'autre appui que la Chalcographie du Louvre dont les fonds sont trop restreints. Appui trop faible!... La ville de Paris vient, il est vrai, d'entreprendre la reproduction de certaines de ses chapelles; c'est là un fait auquel il faut applaudir en principe, mais qui n'a eu que peu de retentissement. Quoique nous cherchions de toutes nos forces à déshabituer certains artistes d'aller frapper à la porte des Ministères, il nous faut donc composer avec les circonstances, reconnaître que la protection de l'État est encore temporairement indispensable et demander, sinon la création d'un Conservatoire permanent de gravure, au moins la commande de grands travaux d'ensemble. Les jeunes artistes n'osent plus entrer dans cette carrière. Il y a disette de graveurs au burin comme dans les orchestres il y a disette de harpistes. A l'École des Beaux-Arts, le dernier concours pour le prix de Rome était si faible, si désolant, que les juges ne voulurent point décerner de prix, et ils firent bien.

La Chalcographie du Louvre, que nous citons à l'instant, est représentée dans ses commandes par M. G.-N. Bertinot, ancien grand prix de Rome, qui a gravé, d'un burin beaucoup trop aimable, le *Portrait de Van Dyck* du Musée du Louvre; par M. Edmond Hédouin, qui a fait mordre avec une science approfondie de l'eau-forte la *Diane au bain* de Boucher; par M. Alphonse Masson, qui a reproduit l'énergique et simple tableau d'un des Le Nain, *la Forge;* enfin par M. Achille Martinet, dont la *Nativité de la Vierge* nous semble la plus incohérente traduction qui se puisse rêver du tableau de Murillo. Ce tableau, qui n'a jamais été un chef-d'œuvre, qui a subi de trop visibles repeints et qui pouvait céder son rang à quelque chef-d'œuvre de l'école française moderne vraiment

Digitized by Google

par trop négligée, a perdu, sous l'outil capricieux de M. Achille Martinet, le peu qui lui reste d'harmonie dans l'ensemble et de dessin dans les détails : les types sont amollis jusqu'à la grimace, le contour se noie dans des gris fantaisistes, la lumière n'a pas de foyer, le burin, fier de son habileté relative, a décrit des moirés et des ondes là où le ton devait être tranquille. Rétrécissez, par un procédé mécanique, cette grande estampe aux proportions d'un in-octavo, et vous aurez une vignette anglaise pour les keepsakes catholiques offerts à l'occasion de la Christmas.

Les étrangers sont faiblement représentés : M. Mandel, de Berlin, a envoyé la *Vierge à la chaise*, du palais Pitti, c'est du Raphaël à l'usage des dames pieuses; M. Ruben, également de Berlin, la *Judith emportant la tête d'Holopherne*, d'après le Christoforo Allori de Florence; M. Desvachez, de Bruxelles, un faible *Portrait de Duquesnoy*, d'après Van Dyck, et un mâle *Portrait de Federigo Barocci*; et M. W. E. Marschall, de New-York, un *Portrait de Washington*, circonscrit par un encadrement triste comme un voile de crêpe.

Les burins sont donc peu nombreux, et peu d'artistes se sentent assez courageux pour entreprendre, à l'exemple de M. A. Delaforge, une grande et consciencieuse étude de la *Sainte Famille*, d'André del Sarte. On se livre plus volontiers au portrait : celui de *Mme Ad. Fould*, par M. Achille François, d'après M. Henri Lehmann, est vraiment excellent; le style de l'original qui, je crois, est resté inachevé, est scrupuleusement exprimé; le ton général est sobre, mais sans sécheresse et sans froideur; le rendu spirituel et souriant. M. Devaux a reproduit, d'après un dessin de M. A. Cabanel, le *Portrait de M. H. Lebas*, de l'Institut. C'est à M. J.-M. Devaux que la *Gazette* doit ce *Gentilhomme*, d'après l'Angelo Bronzino, de la collection Pourtalès, qui témoigne d'un sentiment si approfondi du dessin et du grand style.

A vrai dire, après les quelques estampes que nous venons de citer, ce sont les envois des collaborateurs de la *Gazette* qui soutiennent le Salon et prouvent qu'il y a toute une jeune école à laquelle les grands travaux manquent seuls pour développer plus largement leurs qualités. Nous retrouvons ici M. Léopold Flameng, et la *Dernière poupée*, dont la tournure élégante et la couleur délicate méritaient, pense-t-on, d'arrêter les regards de ce hautain jury de 1865; M. Ferdinand Gaillard, un peintre aussi et un dessinateur, — car peut-on graver si l'on n'a pratiqué et acquis la science de l'harmonie des tons? — avec la *Vierge au Donateur*, d'après Giovanni Bellini, et le *Portrait du Condottiere*, d'après Antonello de Messine, si lumineux et si terriblement boudeur; M. de la Guilbermie et

Digitized by Google

son *Portrait* par Hals, si cavalier et si bien gravé dans le goût du temps; M. A. Didier et son *Jugement de Midas*, d'après le Rubens de la collection Pereire; M. Maxime Lalanne et son *Paysage italien*, d'après le Claude Lorrain de la vente Pourtalès; M. Poncet et son *Adam et Ève*, d'après Hippolyte Flandrin. C'est là, c'est dans ces travaux dont le format ne diminue point l'intérêt que quelque jury plus éclairé cherchera un jour ses lauréats, si toutefois les réclamations unanimes n'emportent point et la façon de décerner les médailles et la médaille elle-même. M. Poncet en a obtenu une, quoique le gros de l'œuvre, c'est-à-dire la préparation, soit de J.-M. Soumy; c'est à l'*Entrée du Christ à Jérusalem* qu'elle a été décernée. Nous doutons qu'Hippolyte Flandrin, dont nous avons cité récemment des fragments de lettres inédites adressées à Soumy, ait consenti sans réserves à mettre son bon à tirer sur cette froide et imparfaite interprétation. Craignant d'être injuste en face d'une planche qui accuse une complète inexpérience du métier de graveur, nous avons été revoir la fresque originale et nous avons été convaincu de l'insuffisance de M. Poncet à en rendre l'harmonie discrète mais pénétrante, le mouvement contenu mais vibrant, la note émue et catholiquement poétique. Non, Flandrin n'a point peint ces visages aveugles; il n'aurait point autorisé ce pointillé, plus brutal que naïf, qui creuse l'épiderme comme des cicatrices de petite vérole; le groupe de ses apôtres est silencieux et grave, mais non pas sombre et bourru, et le peuple qui acclame a des gestes passionnés mais non ces yeux hagards et ces bouches épileptiques. On a trop oublié celui que Flandrin remerciait et excitait dans ses lettres et l'on s'est trop hâté aussi de récompenser celui qui n'a fait qu'accepter à ses risques et périls la succession de J.-M. Soumy.

La gravure au burin suit le courant qui emporte la peinture française : elle abandonne les maîtres austères et s'applique aux œuvres du genre. Là elle se montre aussi brillante qu'on peut le souhaiter, et ce succès, dû aux commandes spéciales des éditeurs, confirme ce que nous disions plus haut à propos des encouragements que l'État doit donner au burin. M. Paul Girardet a rendu toute la grâce petillante, la verve endiablée, le charme d'épiderme du célèbre tableau de M. Knauss, *le Saltimbanque*. Si le pendant que lui a donné M. Varin, *la Veille des noces*, est inférieur en quelques places, c'est probablement parce que la peinture de M. Anton Dieffenbach est elle-même inférieure en qualité.

La gravure à la manière noire est très-honorablement représentée par *la Vierge en contemplation devant la couronne d'épines*, de M. Édouard Girardet, d'après le tableau de Paul Delaroche. C'est un procédé qui

Digitized by Google

nous est peu sympathique en lui-même : il étouffe les reflets, il rend opaques les profondeurs, il fait mal valoir les brillants; seule l'école anglaise du XVIII[e] siècle a su s'en servir avec la plus merveilleuse souplesse. MM. Jazet, qui en a tant usé, MM. Cornilliet, Cottin, Annedouche, Thirion, Allain, le cultivent encore avec des succès divers.

Si le burin périclite, jamais au contraire l'eau-forte n'a triomphé comme de nos jours. Elle était jadis le moyen rapide et coloré qu'affectionnait le peintre pour rendre la lutte de la lumière et des ombres, l'aspect d'un paysage, la physionomie d'un ami, l'esquisse plutôt encore que l'expression définitive d'une scène. Un moment, la lithographie la fit oublier, mais de jour en jour elle jouit auprès des artistes et du public d'une faveur plus grande et elle est devenue un art tout spécial dont les moyens sont portés au dernier degré de la perfection. Les aquafortistes se sont même réunis en *société*, et cette *Société* a mis en lumière plus d'une personnalité qui, sans elle, eût couru risque de toujours ignorer ses aptitudes. Nous avons trop souvent parlé de cette *Société* dont le but est excellent, mais qui n'est point assez sévère dans le choix des planches qu'elle publie, pour avoir à citer plus que les noms des artistes honorables qui l'abritent : MM. Corot, Bracquemont, Quéroy [1], Ponthus-Cinier, Appian et Jean Baron de Lyon, J. Laurens, Lalanne, Jongkind, Paul Huet, Jules Jacquemart, Michelin, Seymour Haden et Edwards de Londres, Daubigny, Gaucherel, le roi don Fernando de Portugal et le roi de Suède, etc. M. Charles Méryon publiera dans une de ses prochaines livraisons une *Vue du ministère de la marine;* cet artiste éminent a envoyé à ce Salon une petite planche, le *Bain froid Chevrier*, pleine d'originalité et de distinction, et les souvenirs de ses voyages dans la Nouvelle-Zélande, *Grenier et habitation à Akaroa* [2].

M. Charles Jacque, qui depuis bien longtemps n'avait point paru aux Salons et qui est, à vrai dire, un des promoteurs de ce retour vers l'eau-forte que nous signalons, a détaché quatre planches de la publication de ses œuvres qu'il poursuit avec autant de courage que de succès. C'est un fait auquel il faut hautement applaudir que celui d'un artiste qui, au milieu de notre temps si essentiellement commercial, ose entrer en lutte avec l'éditeur et en appeler directement au public. Chaque mois, M. Jacque, soutenu par la bienveillante attention des amateurs et de la

1. M. Armand Quéroy recommence sur Moulins une publication analogue à celle qu'il a terminée sur le *vieux Blois*, et qui lui a valu cette bonne fortune d'une lettre de M. Victor Hugo, publiée dans la *Gazette*. La planche qu'il détache cette année de son nouvel album représente une vieille maison de la *rue du Vieux-Palais*.

2. N° 61. De l'œuvre de M. Charles Méryon. *Gazette des Beaux-Arts*, 15 juin 1863.

Digitized by Google

critique, envoie à ses souscripteurs deux planches nouvelles, et il n'est guère de nos lecteurs, nous en sommes persuadé, qui ne sachent déjà tout ce que M. Charles Jacque peut mettre dans une eau-forte de verve et d'esprit, de sentiment et d'observation fine des aspects de la campagne. Le *Tir à la bécasse*, l'*Arrivée aux champs*, la *Rentrée*, les *Pifferari* font partie du volume déjà paru et soutiennent bravement le drapeau du paysage français. — M. Xavier de Dananche se révèle, dans ses paysages, un poëte de l'école de Corot. — M. O. de Rochebrune a obtenu cette année la médaille que nous sollicitions pour lui l'an dernier. Cette récompense est d'autant plus juste qu'elle s'applique à un de ces modestes et actifs travailleurs que compte la Province. Collaborateur attentif et dévoué de la publication essentiellement nationale entreprise à Fontenay par M. Benjamin Fillon sous ce titre : *Poitou et Vendée*, M. de Rochebrune, qui a le travail facile parce qu'il a l'esprit profondément observateur, grave de grands cuivres aussi frappants par l'aspect que scrupuleux dans le rendu : l'*Intérieur de la cour du château de Blois*, la *Lanterne du château de Chambord*, s'adressent à l'archéologue, à l'artiste, au touriste, à l'amateur, et les contentent tous par des qualités définitives. Une seule observation, et tout à fait technique : M. O. de Rochebrune laisse l'acide mordre trop rageusement le métal ; pour balancer les grands noirs qui dévorent les reflets et les plans fuyants, il lui faut faire courir dans son ciel des nuages terribles comme ceux de l'Apocalypse.

M. Jules Jacquemart n'a point obtenu de médaille, et ce déni de justice est la condamnation la plus flagrante du système suivi par le jury et peut-être du mode même d'élection qui ne permet point aux éléments jeunes d'entrer assez facilement. Les envois de M. Jules Jacquemart ne sont pas seulement les chefs-d'œuvre de son œuvre, ils sont, absolument parlant, des morceaux du plus singulier mérite. Il importait d'autant moins au jury de se souvenir que M. Jacquemart avait obtenu l'an dernier une médaille, qu'il allait quelques instants après se déjuger en en accordant une contre toute raison, à un lithographe déjà lauréat. Peu importe l'âge, peu importent les distinctions acquises ! la médaille, si nous avons bien compris les termes du règlement, s'applique strictement à celui qui est jugé digne. Or, parmi les *huit* médailles dont pouvait disposer la section de gravure et de lithographie, en est-il une, une seule qui eût été moins discutée ? Ce n'est point un collaborateur que nous défendons ici. Ses titres sont trop connus et des lecteurs de la *Gazette* et des amateurs qui ont feuilleté l'*Histoire de la Porcelaine*, l'*Histoire de la Reliure*, etc., etc. Non, les six eaux-fortes que nous rappelons sont détachées d'un livre intitulé : les *Gemmes et Joyaux de la couronne conservés*

Digitized by Google

au Musée du Louvre[1], et nous défions qu'on nous offre ni dans le présent, ni dans le passé, un ouvrage renfermant des reproductions d'une aussi rare valeur. M. Jules Jacquemart à qui l'on reprochait autrefois quelque sécheresse métallique dans le coup de pointe, s'est montré, cette année, ce qu'il faut que soit un graveur s'il ne veut rester un praticien secondaire, je veux dire un peintre. Je glisse sur son adresse sans rivale dans l'art de la morsure, sur la prodigieuse puissance de son regard, sur la souplesse avec laquelle il sait passer du style grec à celui de la renaissance et d'un émail byzantin à une faïence française; ce sont des qualités instinctives et que j'ai signalées le jour où il a gravé son premier cuivre. Mais ce qui est frappant, ce qui lui a valu la chaude approbation de tous ses émules, c'est qu'il a donné à des objets inanimés une vie latente en les baignant dans la lumière, qu'il les a regardés en peintre, c'est-à-dire avec ces plans larges et doux qui sont à la matière ce que le mouvement est à l'être, qu'il a saisi non-seulement les rapports de tons, mais encore la qualité absolue de la couleur. Le *Vase de porphyre* de l'abbé Suger, surmonté d'un aigle byzantin, l'*Aiguière*, la *Coupe* et le *Hanap* en cristal sont le dernier mot dans cet art.

L'eau-forte tend à remplacer le burin et la taille-douce dans l'illustration des ouvrages de luxe. Qui sait si, pour son portrait de *Jules César*, M. Ingres n'aurait pas rencontré, dans un aquafortiste, un traducteur plus sincère et plus simple que ne l'a été M. Salmon : M. Bracquemont, par exemple, qui n'a exposé qu'un portrait de peu d'importance, mais à qui la chalcographie doit un *Portrait d'Érasme*, si fin, si complet? — En tous cas, M. Bida doit se féliciter d'avoir pris le parti du nouveau mouvement; les vignettes au burin pour les *Œuvres d'Alfred de Musset* sont aussi froides et louches que les anciennes tailles-douces d'après Desenne ou Devéria, tandis que les eaux-fortes pour la *Bible* sont variées, piquantes et claires; nous retrouvons parmi les collaborateurs de cette *Bible* MM. Léopold Flameng, Edmond Hédouin, Léopold Massard, Jules Bracquemont, Veyrassat, et M[me] Henriette Browne, dont l'épreuve, *les Disciples de Jésus allant chercher l'ânesse et l'ânon qu'il leur a désignés*, est douce à l'œil comme un pastel. — Parmi les ouvrages dont on a détaché des spécimens, il faut citer les *Faïences de Henri II*, que

1. Quoique cet ouvrage porte au livret cette mention : *Chalcographie du Louvre*, il est exécuté par les soins et aux dépens de M. Henri Barbet de Jouy, conservateur des musées de la Renaissance et des Souverains. On ne peut que le féliciter d'avoir été le promoteur et le metteur en œuvre d'une publication dont les qualités sérieuses et éclatantes sont un honneur pour notre époque.

Digitized by Google



Eugène Delacroix del.

Gazette des Beaux-Arts

M. Carle Delange répète dans un mode plus accessible comme prix, mais non moins exact que ses chromo-lithographies; l'*Iconographie générale des costumes*, par M. R. Jacquemin; la *Guyenne militaire*, de M. Léo Drouin, et l'*Art architectural*, de MM. E. Rouyer et Alfred Darcel, auxquels nous recommandons vivement un jeune artiste plein d'avenir, M. Greux; sa *Croix reliquaire* est un spécimen exquis de l'orfévrerie au XVIe siècle. MM. Jules et Edmond de Goncourt se sont désignés eux-mêmes pour orner de *fac-simile* intelligents et libres leur *Histoire de l'art au* XVIIIe *siècle*; qui n'est disposé à chercher la signature même de Fragonard dans la *Lecture* de M. Jules de Goncourt?

Les *procédés* peuvent nous servir d'excellente transition pour passer de la gravure à la lithographie, après toutefois que nous aurons signalé les planches de MM. L. et C. Guillaumet pour le *Dictionnaire d'architecture* de M. E. Viollet-le-Duc. Le procédé de M. Baudran, — à qui la *Gazette* a fait de si heureuses commandes, telles que la *Ronde d'enfants*, d'après Campagnola, et plusieurs *Études* d'après Hippolyte Flandrin, — joint, à une facilité qui étonne, l'avântage, au point de vue spécial de la publicité, d'être pratique. C'est une planche de cuivre gravé que vous rend M. A. Baudran et le tirage s'opère selon les moyens ordinaires. — M. Alfred Roebaut de Douay arrive à l'aide de la lithographie à des résultats de trompe-l'œil qui ne sont pas moins surprenants. Il fac-simile un dessin à la plum ou au crayon, dans ses proportions originales, l'augmente ou le diminue à son gré, non-seulement sans que le caractère général soit altéré, mais même sans que les accidents particuliers au faire de ce dessin se trouvent modifiés. Nous avons à maintes reprises signalé avec la plus sympathique chaleur les deux cahiers dans lesquels M. A. Robaut a réuni un nombre considérable d'esquisses, de notes, de croquis, de compositions terminées d'Eugène Delacroix. M. Robaut a exposé à ce Salon l'*Éducation d'Achille*, cette entraînante mine de plomb qui, à la vente posthume du maître, atteignit 2,500 francs. Le *fac-simile* ne coûte que quelques francs et il est fidèle comme un reflet dans une glace. Pour quelques francs aussi on peut acquérir, — et l'on sait ce que valent les originaux, — les *Deux personnages* en costumes du XVIIIe siècle dont M. Meissonier a surpris un jour, dans le passé, la conversation capricieuse et l'attitude languissante. M. A. Robaut a choisi lui-même, dans le cabinet du directeur de ce recueil, un croquis fait au Maroc par Eugène Delacroix, et puisqu'il accompagne ces pages, nous sommes dispensé du soin d'en faire ressortir le mérite.

Si ces procédés sont pris en faveur par les artistes et par le public, comme ils le méritent, peut-être nous délivreront-ils des mauvais litho-

Digitized by Google

graphes; non pas des artistes qui préfèrent le crayon à la pointe, comme MM. Karl Bodmer et A. Mouilleron, par exemple, dont le *Sous bois* est une merveille de fraîcheur, de silence et d'observation;... mais de ces lithographes qui reproduisent froidement et sans esprit les œuvres des autres.

Les envois de M. Achille Gilbert, la *Pasqua Maria*, d'après M. Bonnat, le *Portrait de Mlle* ***, d'après M. Amaury Duval, quoique ternes, opaques et grenés au plus fin, ont eu pour le jury tant d'attraits, qu'il a cru devoir redoubler une médaille qui, l'an dernier, avait été déjà bien vertement discutée. Espérons que, l'an prochain, une médaille viendra enfin récompenser un travailleur modeste, laborieux, intelligent, artiste dans la meilleure acception du mot, tel que l'est M. Jules Laurens, l'auteur des *Plaisirs d'été*, d'après M. Diaz. Il y a lithographes et lithographes, c'est Sganarelle qui l'a dit. Le portrait de Mme Charton Demeur, par M. A. Lemoine est presque digne de la signature de Gavarni, tandis que les qualités de métier qui sont poussés au dernier point par MM. Sirouy, Soulange Tessier, Émile Lassalle et par d'autres encore, ne sont point de celles qu'il faut encourager. La lithographie n'est supportable qu'à la condition d'être tout au moins l'écho de l'esprit et des intentions d'un maître.

L'art de tailler le bois, ce bel art qui, en Allemagne, à Venise, en France même au XVIe siècle, a pu rivaliser avec la gravure sur métal, est aussi en ce moment en pleine décadence. Faut-il en accuser les éditeurs qui n'ont point senti qu'il obéissait à des lois spéciales tout à fait différentes de celles de la taille-douce, quant au résultat définitif? Faut-il penser que les directeurs de journaux illustrés, à la recherche de procédés à bon marché, découragent les graveurs et leur montrent un avenir décevant? Oui, assurément; mais il faut aussi rendre responsables les dessinateurs qui ont pris l'habitude de confier à leurs interprètes des à-peu-près, et qui, au lieu d'exiger qu'ils remplissent, par des travaux variés, souples, capricieux, mais toujours vibrants et colorés, les plans uniformes qu'a ébauchés le pinceau trempé dans l'encre de chine ou qu'a frottés l'estompe, leur ont, au contraire, imposé de tracer des tailles prévues et symétriques. C'est le commerce substitué à l'art. C'était, il est vrai, le seul moyen de répondre à la fluide fécondité d'artistes qui donnent des bois à tant le mètre carré, mais c'est aussi jeter le trouble dans une école et créer des graveurs sur bois qui seront à l'école de 1830 ce que Wille a été à l'école du XVIIIe siècle. Nous pourrions puiser nos exemples par delà le détroit et demander quelle publication on

Digitized by Google

pourrait opposer de nos jours au *Punch*, aux Magazines à un penny que Londres tire par centaines de mille, aux recueils illustrés et imprimés avec un luxe de si bon aloi. L'exposition universelle de 1867 nous fournira, nous l'espérons, des points de comparaison publique, et nous demanderons simplement aujourd'hui à nos grands éditeurs, au cas où ils auraient l'heureuse chance de voir renaître un artiste comme Raffet, à qui ils oseraient confier les *Portes de fer*, l'*Histoire de Napoléon*, l'*Algérie*, le *Voyage en Crimée?* A peine trouve-t-on aujourd'hui des graveurs pour les ornements!

Qu'on ne s'y trompe pas : c'est du dessinateur, — notre époque voit naître les spécialités les plus imprévues, — c'est du dessinateur que vient le mal. Pour savoir dessiner un bois complet il faut être peintre, sans quoi on ne trace que des contours secs comme des fils de fer, on répète des effets banals comme des bouquets de feu d'artifice, et l'on omet ce qui est l'âme même de la peinture, l'indication vraie des plans aériens. Si de son côté le graveur ne sait point se rendre compte du rapport nécessaire des tons, il juxtapose des morceaux sans lien et sans charmes. C'est pour avoir donné satisfaction à ces deux nécessités que l'*Album du Salon* de M. Ernest Boetzel a reçu du public sérieux un accueil sympathique. Tous les artistes, peintres ou sculpteurs, avaient été appelés à croquer eux-mêmes leurs tableaux : de là une suite de variations innombrables sur le thème du blanc et du noir, et de là aussi un effort du graveur pour ne point rester au-dessous. Il y a là tout un avenir pour les recueils illustrés : les peintres qui n'osaient se traduire eux-mêmes sont désormais assurés qu'en livrant un croquis dans lequel les conditions ordinaires de l'art sont observées, ils obtiendront une traduction fidèle et rapide. Mlle Hélène Boetzel est la digne élève de son frère, et sa *Journée de pluie dans la Laponie* est à nos yeux une des meilleures gravures de tout l'*Album* et même du Salon. — La même fortune est échue à M. Sargent qu'à M. E. Boetzel lorsqu'il a reçu de M. Karl Bodmer cette *Source* mystérieuse à laquelle vont boire les cerfs et qui brille sous bois comme un miroir d'acier qu'aurait égaré une nymphe; cette gravure est une des plus colorées et des plus agréablement traitées que nous ayons notées. — Celles de M. Peulot, d'après les *Hérons* et les *Cerfs*, panneaux peints par M. Daubigny dans l'escalier du Ministère d'État, sont moins naïves que celles qui nous avaient charmé autrefois; les ciels notamment sont trop sommaires. — M. Maurand, dans sa *Belle au bois dormant*, donne aux graveurs de M. Gustave Doré, d'ailleurs si savants, si habiles mais victimes de cette habileté même, une vive leçon d'entrain et de spontanéité : tout remue, tout palpite dans ce palais où l'amour entre tout botté

Digitized by Google

et éperonné; tout concourt à exprimer la gaieté et le réveil, et tout est subordonné à l'éclat de cette belle princesse qui se dresse sur son lit de dentelles et de satin blanc comme une pâquerette s'ouvre au printemps sous les premiers rayons du soleil. — Nous avons parlé, à propos du *Christophe Colomb* de M. Léopold Flameng, de ses meilleurs graveurs, MM. Blampain, Delduc, Sotain, etc.; grâce à leur concours, au talent de Flameng et à la bonne volonté des jeunes éditeurs, ce livre offre une unité d'aspect et une variété dans le système d'interprétation bien rare aujourd'hui.—Une publication pour laquelle nous avions le droit de nous montrer sévère, puisque son succès toujours persistant la met dans une position tout à fait à part, l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*, est représentée cette année par deux gravures de la plus rare réussite : un énergique *dessin de Michel-Ange*, fac-simile par M. Guillaume, et l'*Hémicycle* de Paul Delaroche, réduction exécutée avec autant de science que de tenue par M. Chapon; vous diriez la belle estampe de M. Henriquel Dupont regardée par le gros bout de la lorgnette.

Et maintenant que le lecteur veuille bien nous suivre comme il l'a déjà fait quelquefois dans les salles de l'*Exposition de la Société française de photographie*. C'est un voyage qui n'a rien de fatigant, qui est fécond en surprises agréables, qui pose à chaque pas ce mystérieux problème d'un lien entre ce qui est l'Art et ce qui n'est pas tout à fait l'Art, enfin qui met sous les yeux du savant, de l'artiste, du curieux, du poëte lui-même, mille matériaux d'activité intellectuelle d'une irrécusable authenticité.

Rappelons en quelques mots que la *Société française de photographie* compte déjà onze années d'existence; que c'est presque uniquement à elle qu'il faut rapporter les progrès constants réalisés chaque jour dans cette science ou cet art, comme il conviendra au lecteur; qu'elle a su se tenir en garde contre le danger des engouements par la lumière scientifique qu'elle porte d'une main ferme, et se maintenir au premier rang en Europe par l'habileté pratique du plus grand nombre de ses membres; enfin que par la composition de ses exhibitions annuelles elle est parvenue à inspirer le respect à ce public blasé par les mystifications ou les scandales des photographes du trottoir.

Jamais les doubles tendances de la Société n'ont été plus nettement formulées que dans une discussion soulevée à propos du procédé Poitevin. M. de Luynes avait offert un prix de 2,000 francs pour l'inventeur d'une découverte qui permît de donner aux épreuves l'inaltérabilité. M. Poitevin ayant imaginé un système qui produit des épreuves positives à l'aide

du charbon pulvérisé ou de tout autre poudre inaltérable fut jugé digne du prix de M. de Luynes, mais en même temps, sortant de la question technique pour aborder la question d'art, la Commission reconnut qu'un autre concurrent, M. Fagier, avait « par les modifications ingénieuses apportées dans la manière d'opérer et par la *perfection des épreuves* obtenues par son procédé » mérité les encouragements de la Société et lui accorda une médaille de 600 francs acquise avec les fonds spéciaux de la Société.

Cette question de l'inaltérabilité des épreuves, sans porter atteinte à leur perfection, marche de jour en jour vers une solution plus complète. Nous avons plus d'une fois attiré l'attention de nos lecteurs sur les admirables photographies émaillées de M. Lafon de Camarsac. C'est l'éternité assurée à ce qui autrefois passait aussi vite qu'une ombre sur un mur. On sait que les émaux photographiques sont obtenus presque absolument de la même manière que les émaux dits de Limoges ou que ceux de Petitot : l'image est faite sur la plaque d'émail blanc avec les couleurs vitrifiables que le feu vient ensuite y incorporer. L'homme n'est plus que le praticien, le soleil est le peintre. — M. Charles Maréchal, peintre-verrier à Metz, a eu l'heureuse inspiration de faire cuire, par un procédé nouveau, des épreuves sur verre comme des vitraux. Les résultats sont surprenants. Les portraits vivent et pensent, et le modelé n'est point altéré. Certaines reproductions de gravures arrivent à l'effet du trompe-l'œil le plus complet et le plus inexplicable. M. Tessié du Motay est associé avec M. Maréchal. C'est le mariage de l'Art et de la Science.

Nous avons vu des épreuves fixées au charbon d'une réussite excellente et n'étant plus déshonorées par ces petits points noirs que la divisibilité, toujours seulement relative, de la matière faisait surgir au milieu des méplats les plus tranquilles. C'est à l'aide de ce procédé (le procédé Fagier) que M. Gabriel Blaize de Tours obtient ses magnifiques reproductions; les *Détails d'un escalier du cloître de la cathédrale de Tours*, l'*Escalier de François Ier au château de Blois*, sont des morceaux qui, pour l'intelligence de la mise au point, la largeur de l'effet, la dimension des épreuves, ne seront point dépassés. M. Gabriel Blaize photographie également les bois de M. Gustave Doré pour cette *Bible* qu'élaborent avec tant de soin et de dévouement MM. Mame de Tours. Ces bois sont ensuite livrés au graveur, et le point de comparaison sera un jour des plus piquants.

Cette question de l'inaltérabilité des épreuves est la question vitale pour l'avenir de la photographie. Aucun éditeur n'osait entreprendre d'ouvrages de longue haleine. Le public lui-même s'indignait de voir

Digitized by Google

son portrait pâlir, jaunir, s'éteindre comme la lune quand l'aube paraît. Voilà donc un grand progrès accompli, et un autre progrès aussi notable est l'agrandissement des épreuves sans l'altération des plans. Le vicomte Aymard de Banville expose une suite de vingt-cinq photographies du plus vif intérêt, extraites de l'*Album de la mission scientifique* de M. Emmanuel de Rougé, de l'Institut. Ces vues de Philœ, de Louqsor, des temples et des obélisques de Karnak, des pylônes de Thèbes et d'Abydos, les objets les plus rares du musée du Caire ont été obtenus par agrandissement sur collodion transporté d'après des clichés de très-petite dimension.

Ces clichés, nécessitant des appareils beaucoup moins volumineux, des opérations moins coûteuses, restreindront considérablement les frais de voyage, et M. Cherrier, par exemple, qui centralise les vues stéréocopiques de tous les pays connus, — et l'on sait à quel degré d'illusion stupéfiante arrivent les belles épreuves dans un bon stéréoscope, — M. Cherrier pourra envoyer ses praticiens jusqu'aux confins de l'univers. Le prix de revient de la photographie a été jusqu'à présent le grand obstacle à sa vulgarisation. Nous ne savons par suite de quelles combinaisons M. Ildefonse Rousset a pu donner pour 40 francs un aussi charmant ouvrage que son voyage intitulé le *Tour de Marne*. Cela importe assez peu lorsque l'on feuillette les trente délicieux points de vue qui en ornent les pages : ce sont des levers de soleil, des moulins barrant la rivière, des îles plus verdoyantes, sinon plus désertes, que celle qu'habitait Robinson, des saules qui se mirent dans le cristal blond de la Marne, des lavandières qui jouent de la langue et du battoir à l'ombre de hauts peupliers d'Italie... et tout cela choisi par un artiste du goût le plus délicat, exécuté par le praticien le plus soigneux, et formant cent tableaux que les artistes les plus fins de l'école moderne signeraient des deux mains. Jamais la désignation : *Études photographiques*, n'a été plus légitimement employée. — M. Alphonse Davanne, auquel la chimie photographique doit aussi de si utiles travaux, est sans cesse en progrès sur lui-même. Nous avons souvent fait remarquer avec quel tact il sait éviter les brusques oppositions de blancs éclatants et de noirs opaques; il sait modeler comme un peintre; ses vues de Wiesbaden, de Francfort, de Menton, de Spa, du Dauphiné, une *Étude d'oliviers* particulièrement, font foi de l'excellence de ses clichés. — Les paysagistes, gens du monde pour la plupart, sont nombreux, et nous citons, sans pouvoir faire ressortir les mérites divers de leurs travaux, MM. Ferrier, Civiale, Paul Gaillard, Jean Renaud, Roydeville, etc.

Digitized by Google

Puisque nous en sommes aux choses excellentes, parlons des reproductions de tableaux de M. Bingham et des produits de l'établissement Hélios. Oui, Hélios ou Phébus Apollo, si vous préférez, a consenti à donner son nom et à signer ses produits; il s'est adjoint, pour la photographie sur papier, un artiste jeune et plein de goût, M. Berne Bellecour, et pour les émaux, M. Lafon de Camarsac; il correspond à Londres avec M. Camille Silvy. Puis il a invité à venir s'asseoir dans sa galerie vitrée ceux qui font de l'art en plein soleil ou ceux qui l'aiment, et vous verrez dans sa vitrine, reconnaissables à leur adresser la parole, MM. A. de Tournemine, Millet et Théodore Rousseau, Dusommerard et de Chennevières, et bien d'autres encore. Quoi d'étonnant à ce qu'Hélios aveugle du premier coup ses plus fiers rivaux? — M. Bingham est toujours cet infatigable éditeur de l'école contemporaine que nos lecteurs connaissent de longue date : on trouve dans ses cartons Corot, Bida, Knauss, Lehmann, Willems, Meissonier fils, etc. Quant à sa reproduction de l'œuvre de M. E. Meissonier, elle défie aujourd'hui toute comparaison : M. Bingham sait exprimer de ces panneaux, de ces toiles minuscules, toute la largeur de la touche, la saveur du dessin, le précieux des accessoires, la tension des physionomies. Il y a plus, c'est chez M. Bingham qu'il faut suivre l'œuvre de M. Meissonier de ces dernières années; ainsi sur quatre photographies récentes, trois redisent des tableaux que nous ne connaissions point : des *Cavaliers en marche*, une *Chanson* et *Jacob Leusen*.

Nous n'avons jamais dissimulé nos sympathies pour cet art singulier, qui, par la précision des détails qu'il apporte, a eu sur l'école une influence parfaitement sensible; par l'abondance des matériaux qu'il fournit au savant, élargit le domaine de la science; par les physionomies diverses qu'il revêt en France, en Angleterre, en Allemagne, prouve quelle grande part il laisse à l'initiative intellectuelle. Il est une autre raison pour que nous le suivions avec tant de persistance : c'est l'intérêt immédiat qu'il peut offrir demain à notre public, si les tentatives pour transformer un cliché photographique en cliché d'impression sur métal ou sur pierre, viennent aboutir à des résultats pratiques, ainsi que les derniers travaux de M. Tessié du Motay nous mettent plus en droit que jamais de l'espérer. C'est aussi l'intérêt qu'il offre dès aujourd'hui aux curieux, en leur permettant d'acquérir pour une somme minime la reproduction de tout un musée étranger, car il faut le dire, et avec douleur, ce n'est qu'en France [1] qu'on voit encore opposer des obstacles à la vul-

1. Voir dans le *Moniteur* des premiers jours de mai une note relative à l'interdiction de la photographie dans les domaines de la Bibliothèque impériale.

Digitized by Google

garisation des chefs-d'œuvre appartenant à la nation. On sait ce qu'a fait le *British Museum* pour les pièces rarissimes, le prince Albert pour les dessins de la Bibliothèque de la Reine. Le musée impérial des Beaux-Arts appliqués à l'industrie de Vienne vient aussi de le faire pour les objets qu'il possède ou qui lui sont confiés. Les étoffes du XIIe siècle, les émaux, les pièces d'orfévrerie, les peintures à la miniature, les bois, les ivoires, les chasubles brodées par ordre de Philippe le Bon pour les fêtes de la Toison-d'Or, les reliures, les verreries, les ouvrages en bronze, en fer, les dessins de Raphaël et de Michel-Ange, de Rembrandt et de Van Dyck, d'Albert Dürer et de Léonard de Vinci, admirables spécimens de l'industrie passée, éloquents enseignements des maîtres, on peut les faire venir de Vienne à Paris pour quelques florins. Le musée de Vienne ne rougit point de se faire photographe et éditeur, puisque cela signifie professeur et bienfaiteur. Nous n'insistons point par amour-propre national.

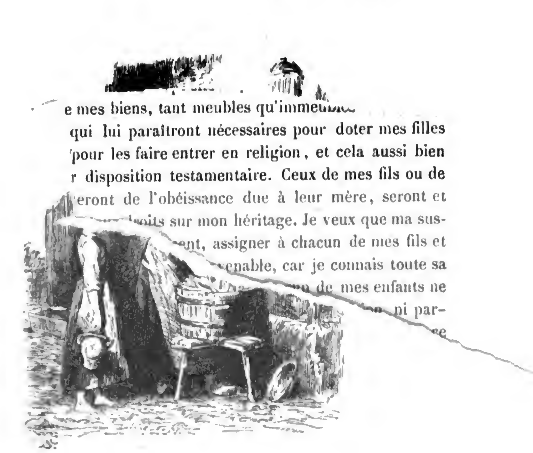
Une réflexion nous poursuit toutes les fois que nous visitons les salles si convenablement disposées, si attrayantes pour le public[1], de cette exhibition de la Société française de photographie. Pourquoi, pour inaugurer ce que l'avenir amènera évidemment : la séparation de l'Art et de l'État, pourquoi les artistes graveurs et lithographes ne se grouperaient-ils point aussi en société et ne s'isoleraient-ils point complétement de la tutelle administrative? Qui les pousserait alors à faire concorder l'exposition de leurs burins, de leurs eaux-fortes, de leurs fumés, de leurs lithographies avec celle des tableaux, dont le voisinage les écrase, et par le nombre, et par la dimension, et par l'éclat du ton? Qui les obligerait à subir des médailles qui, mal distribuées, font naître plus de douleurs qu'elles n'apportent de consolations? Le local n'a point besoin d'être grand, les frais d'administration ne sauraient être considérables. Les artistes pourraient de la sorte organiser à de certaines époques des exhibitions analogues par exemple à celles des *Painters in water colour* de Londres, et auxquelles le public, les éditeurs, la critique, auraient tout le temps et toutes les facilités d'accorder une sérieuse attention. Le président de cette société pourrait faire directement appel aux graveurs des

1. Qu'il nous soit permis de signaler l'extrême obligeance, le tact et la clarté avec lesquels le secrétaire de la Société, M. Martin Laulerie, met à la disposition des visiteurs les plus humbles les moindres renseignements sur la pratique, la théorie, les progrès, les espérances de la photographie. Ces expositions doivent à M. Laulerie une bonne part de leur succès.

Digitized by Google

nations voisines, et provoquer ainsi des comparaisons utiles pour tous. Dans les intervalles, on pourrait profiter du local pour organiser des expositions rétrospectives, montrer un jour les origines de la gravure dans les Pays-Bas et en Italie; le lendemain, réunir les plus beaux morceaux des burinistes français ou flamands, des aquatintistes anglais; un jour encore, entrer dans ce siècle et faire l'histoire de la lithographie avec Gros, Charlet, Géricault, etc.; montrer aux amateurs, après les eaux-fortes des maîtres, les Rembrandt, les Claude, les Ruysdaël, les Ostade, les Saint-Aubin, ce que l'école contemporaine produit en France et en Angleterre; en un mot, centupler le nombre des curieux et fonder en même temps une compagnie puissante qui, par le produit des entrées et la vente d'épreuves de grand choix, arriverait certainement un jour à lutter contre ce qui est l'antipode de l'art, le commerce. L'indépendance des artistes ne pourrait qu'y gagner. Le gouvernement verrait cette scission avec plaisir, et peut-être la France y gagnerait-elle la reconstitution d'une école de gravure. C'est ce que nous souhaitons sincèrement.

PHILIPPE BURTY.



e mes biens, tant meubles qu'immeu
qui lui paraîtront nécessaires pour doter mes filles
pour les faire entrer en religion, et cela aussi bien
r disposition testamentaire. Ceux de mes fils ou de
eront de l'obéissance due à leur mère, seront et
oits sur mon héritage. Je veux que ma sus-
nt, assigner à chacun de mes fils et
enable, car je connais toute sa
de mes enfants ne
ni par-

Digitized by Google

TESTAMENT DE JACOMO DI ROBUSTI

DIT TINTORET [1]

(1594.)



C'est à M. de Mas-Latrie, le savant sous-directeur des études à l'École des Chartes, que nous devons la découverte et la traduction du testament de Tintoret que nous publions ici. Bien d'autres documents importants sur les peintres les plus éminents ont été trouvés par cet archiviste distingué dans ses explorations au travers des bibliothèques et des archives de l'Europe, et surtout pend[...] rassembler les maté-[...]. Dans les prochains [...] [contin]uerons la publication [...] les plus illustres.

[...] qui les pousserait alors à faire [...]sition de leurs burins, de leurs eaux-fortes, de leurs lithographies avec celle des tableaux, dont le voisinage [...] le nombre, et par la dimension, et par l'éclat du ton? [...] à subir des médailles qui, mal distribuées, font naître [...] qu'elles n'apportent de consolations? Le local n'a p[...] grand, les frais d'administration ne saur[...] artistes pourraient de la sorte organise[r] [...]bitions analogues par exemple à [...] Londres, et auxquelle[s] [...] le temps et [...] siden[...]

JESUS CHRISTUS.

Le 30 mai 1594, indiction septième, à Rialto. Moi, Jacomo di Robusti, dit Tintoret, fils de sire Baptiste, par la grâce de Dieu, sain d'esprit et d'intelligence, mais malade de corps et retenu au lit, désirant régler ma succession, j'ai fait mander et venir auprès de moi Antoine Brinis, notaire à Venise, dans la maison que j'habite, rue de San-Marcilian [2], et l'ai

1. Ce testament est en vénitien.
2. Rue et église de Saint-Martial, dans le quartier de Canaregio.

Digitized by Google

prié d'écrire le présent testament, expression de ma dernière volonté, de le compléter et de le valider, après ma mort, par les additions et les formules prescrites par les statuts et coutumes de Venise.

En premier lieu, je recommande mon âme au Dieu éternel, à notre sauveur Jésus-Christ, à la glorieuse vierge Marie et à toute la cour céleste.

J'institue mes héritiers universels mes enfants des deux sexes, mais sous les clauses et conditions désignées ci-après.

Je veux que tous les objets concernant ma profession appartiennent à mon fils Dominique, mais je veux que leur usage, en particulier ceux qui servent à l'étude même de mon art, soit commun à lui et à mon fils Marc, tant qu'ils vivront ensemble en bons frères, dans la concorde et l'amitié.

Je veux que mon fils Dominique termine de sa main celles de mes œuvres qui seront restées inachevées, avec le soin et le zèle qu'il a toujours mis à coopérer à un grand nombre de mes travaux.

Je prie mon fils Marc de vivre en paix avec son frère, et de ne pas renoncer à l'exercice de la même profession, mais de venir en aide à la famille par une occupation si noble et si honorable.

Je veux que ma bien-aimée femme Faustine Episcopi ait la libre disposition, la propriété et l'usufruit de toute ma fortune; qu'elle soit ma seule exécutrice testamentaire, et la tutrice de mes enfants, qui sont les siens, durant toute sa vie. Je veux qu'elle ait, en outre, la faculté de prélever sur la masse de mes biens, tant meubles qu'immeubles situés dans la ville, les sommes qui lui paraîtront nécessaires pour doter mes filles Octavie et Laure, ou pour les faire entrer en religion, et cela aussi bien de son vivant que par disposition testamentaire. Ceux de mes fils ou de mes filles qui s'écarteront de l'obéissance due à leur mère, seront et demeureront privés de tous droits sur mon héritage. Je veux que ma susdite épouse puisse, dans son testament, assigner à chacun de mes fils et de mes filles la part qui lui semblera convenable, car je connais toute sa sagesse et tout son mérite. Tant qu'elle vivra, aucun de mes enfants ne pourra, sous quelque motif que ce soit, demander ni attribution, ni partage, ni portion séparée de mes biens; mais elle sera libre de faire à ce sujet ce qui lui paraîtra bon, tant de son vivant que dans son testament.

Je déclare avoir reçu cent cinquante ducats, et de plus, en objets d'or, d'argent ou meubles, une valeur totale de trois cent cinquante ducats, provenant de la succession laissée à ma femme par sa grand-mère.

Je déclare avoir été mis en possession de la part des biens meubles de messire Pierre Episcopi, mon beau-frère, qui revenaient à ma femme comme héritière de son frère, et dont le montant a été fixé dans l'inven-

Digitized by Google

taire et compte dressé par messire Ventura Venturini, tailleur[1] à San-Lio; et cela indépendamment de la terre de Zélarin.

Indépendamment de ce qui précède, je fais entièrement don à madite épouse de tous les frais que m'ont occasionnés les funérailles et la sépulture dudit messire Pierre, son frère. Je veux que, lorsque viendra le moment d'entrer en jouissance de la place de Courtier à l'Entrepôt des Allemands[2], à moi concédée par l'illustrissime seigneurie de Venise, ma susdite épouse puisse y faire nommer un de mes fils ou de mes neveux, ou une de mes filles ou de mes nièces, à sa volonté; et si, pour une raison quelconque, elle ne désignait personne, que mes fils ou leurs descendants aient la faculté de faire cette désignation. De plus, je veux que madite épouse puisse laisser une petite rente à sœur Octavie et à sœur Périne, mes filles, religieuses dans le couvent de Sainte-Anne de Venise.

Questionné par le notaire sur mes intentions à l'égard des hôpitaux, des pauvres honteux du pays, et des établissements pieux, comme il est tenu de le faire, j'ai répondu que je laissais à madite épouse le soin de s'en occuper.

Moi, Sébastien di Frana, fils de sire Bartolo, j'ai souscrit comme témoin juré et requis.

Moi, Joseph Murani, fils de messire Jean Victor, j'ai souscrit comme témoin juré et requis.

(Au dos du testament est écrit :)

30 mai 1594. Testament de sire Jacques de Robusti dit Tintoret, de la paroisse de Saint-Martial.

Le premier juin 1594, le testament ci-dessus a été lu sur le corps du défunt.

1. Sartor.
2. Au Fondaco dei Tedeschi, à Venise.



BULLETIN MENSUEL

JUIN 1865

A diffusion du goût me paraît un des faits les plus caractéristiques de notre temps. Ce n'est pas seulement à Paris que vous verrez l'art pénétrer dans la vie privée, c'est aussi, et plus encore peut-être, en province. Le nombre des amateurs s'y accroît de jour en jour. Mais tandis qu'à Paris, l'amateur ressemble trop souvent à un entrepositaire qui achète d'une main et revend de l'autre, en province les deux mains s'accordent à garder les trésors acquis. Paris jouit, la province conserve. Quand l'excès des jouissances aura blasé Paris, la province restera riche et formera un vaste musée de merveilles.

Naguère j'étais à Beauvais, où M. de Laherche me faisait les honneurs de sa collection avec une sympathique bonne grâce. Tout ce que l'art a marqué au coin de la beauté ou du charme est sûr de trouver là un asile. Tableaux, marbres, terres cuites, boiseries, ces vieux meubles que le ciseau a animés, les chefs-d'œuvre de la serrurerie d'un autre temps, les antiquités locales, ces tapisseries des fables de La Fontaine où l'animalier Oudry se montre si grand paysagiste, et ces mille riens qui sont tout pour le véritable amateur, boîtes, miniatures, bijoux, dentelles, non-seulement les pages et les mots, mais les virgules de l'histoire, tout ce mobilier parlant couvre les murs et garnit les salons. La porcelaine est sur le buffet, la faïence sur la table. On mange dans le Rouen et le Marseille. Le Strasbourg apparaît au dessert. Le Saxe fournit le moutardier, le Sèvres verse le café et le Japon offre le sucre. Que notre ami Champfleury aille à Beauvais, M. de Laherche peut lui servir un festin à trois services rien que dans ces assiettes de la Révolution qui valent pour lui la vaisselle plate.

Il y a quelques jours, à Alençon, même surprise. Seulement, ce n'est pas chez eux que je visitais les amateurs. Ils se présentent là en bloc, et leurs diverses collections n'en font plus qu'une, augmentée encore du contingent des villes voisines, riche et précieuse exposition où rien ne manque et qui prouve combien le goût des belles choses compte d'adeptes à Alençon. Parcourez le catalogue, vous y verrez que M. de Courtilloles a apporté une série d'antiquités assyriennes, grecques, celtiques, gallo-romaines, romaines, mérovingiennes, qui n'occupe pas moins de 92 numéros. Les faïences de M. Auguste Dupont font passer sous vos yeux près de cent spécimens de

Digitized by Google

toutes les fabriques, depuis Nevers, Rennes et Sinceny, jusqu'à Niderviller, le Pré-d'Auge, Ligron, Courcelles, Alençon, Armentières, etc. M. Hupier a fourni toute une collection de monnaies, M. Léon de la Sicotière une collection d'autographes, M. de Chennevières une collection de dessins des maîtres français. Je ne veux pas citer tous les amateurs les uns après les autres. Ce qui me frappe, c'est la générosité avec laquelle chacun a concouru, c'est l'abondance d'objets catalogués sous le même nom (M. Libert remplit soixante et quinze numéros, M. Daunou cinquante, etc.); c'est aussi la variété de ces objets, là des antiques, ici des bijoux, du XIIe et du XIIIe siècle (M. Lecointre), plus loin des guipures et dentelles (M. Leguay), ailleurs des reliques historiques (M. Vatel), et un choix de plus de 300 médailles, monnaies, jetons, boutons et tabatières relatifs à l'histoire de la Révolution française (M. de Liesville). D'autres, pour meubler l'Exposition, ont démeublé leurs châteaux, M. le comte de la Ferrière, M. le baron Patu de Saint-Vincent, M. le comte de Tertu, etc., et c'est plaisir de voir tout ce que renferme un château bien meublé. Au milieu de tant de curiosités qui se disputent l'attention, il devient difficile de trouver sa route. On me permettra de ne mentionner qu'un très-petit nombre d'objets notés au passage comme les plus précieux par le travail, la rareté ou l'intérêt historique.

Plusieurs meubles en bois sculptés, buffets, coffres et bahuts, mériteraient de nous arrêter. Remarquons seulement un grand retable qui appartient à M. le duc d'Audiffret-Pasquier et qui provient, dit-on, de l'église souterraine de Saint-Bavon à Gand. On sait avec quelle adresse merveilleuse l'art flamand a taillé le bois. Les six scènes de la *Passion* que représente ce retable font honneur au ciseau du XVIe siècle qui les a sculptées. Et toutefois, au point de vue de l'art pur, je préférerai deux petits panneaux (n° 477) où l'école de Fontainebleau a jeté un *Neptune* et une *Proserpine*. A la même époque se rattachent deux coffrets, l'un en fer ciselé (n° 419), d'un goût franco-allemand, l'autre en ébène incrusté d'ivoire (n° 627), qui a appartenu à la duchesse d'Alençon. L'artiste, dont le sang français n'était pas sans mélange, y a figuré, autour de l'histoire de Diane et Actéon, les différents tempéraments de l'amour, le colérique, le sanguin, le flegmatique et le mélancolique. Quant aux meubles, les plus beaux, assurément, sont un cabinet du temps de Louis XIII, et un bureau que l'on peut croire sorti des mains de Boule, tant l'écaille rouge et le cuivre s'y marient en fines découpures reproduisant les fantaisies familières à Gillot et à Watteau, singes, renards, amours en costume bizarre. Les tapisseries n'ont rien de plus précieux que douze morceaux de gouttières de lit, sur lesquels la main d'un brodeur contemporain de Henri II a peint en laines brillantes, en soie, en or, en argent, en perles et pierres fines, un motif d'ornement exquis où se jouent des chimères, des satyres, des sirènes, tous les monstres favoris du décor. Ces fragments font pâlir les hautes lisses de M. Lottin de Laval, si remarquables pourtant, l'une d'Arras, représentant le *Banquet des Dieux* avec une légende explicative en caractères gothiques, l'autre des Gobelins représentant *Samson au banquet des Philistins*, devant une Dalila dont les traits rappellent ceux d'Anne d'Autriche.

Parmi les travaux de l'émaillerie, signalons de préférence une plaque byzantine portant un Christ docteur (n° 638), un poignard oriental (n° 86), qui se cache dans un fourreau couvert d'émaux cloisonnés d'un goût riche et brillant, et un couvert de table du XVIe siècle, où l'émail recouvre, des tons les plus délicats, les figurines finement ciselées par lesquelles les lames se relient aux manches en lapis-lazuli. M. de la Sicotière est le possesseur de ce bijou. Les porcelaines de la Chine et du Japon ne manquent

Digitized by Google

pas, et j'ai gardé le souvenir de quelques pièces vraiment belles, entre autres un plat du Japon avec les armes de France au chiffre de Louis XIII (nº 43), un plat de l'Inde (nº 45), d'une grande originalité, et surtout un plat chinois (nº 448), dont tout le décor s'assortit merveilleusement à l'éclat d'une giroflée rutilante qui en occupe le milieu. Les faïences abondent, empruntées, je l'ai déjà dit, à toutes les fabriques françaises et étrangères. Les plats fleuronnés, les jardinières, les assiettes, les porte-bouquets, les soupières, forment une fête pour les yeux, qui ne savent où s'arrêter. C'est dans cette catégorie que se rencontre la pièce capitale de l'exposition, une grande fontaine en faïence danoise, portant l'indication de *Kiel*. Elle appartient à M. le duc d'Audiffret-Pasquier. Un dauphin sortant d'une touffe de mousse verte forme le robinet; au-dessus, des feuilles d'eau entourent la base d'une urne élégante que soutient une applique à échancrures graduées et que couronne un couvercle à trois étages de moulures. La vasque, à bords cannelés et festonnés, repose sur trois pieds. Elle offre une panse rebondie où s'étalent des tulipes, des roses jaunes et des pavots violets. Le même décor polychrome à fleurs règne partout, et sa riche simplicité rappelle l'art de Delft, ou plutôt encore l'art sérieux et délicat de Strasbourg. Aussi, tout en signalant cette pièce pour sa beauté, je me demande si aucun doute ne peut s'élever sur son origine. *Kiel* ressemble terriblement à *Kehl*. La question vaut la peine d'être renvoyée aux spécialistes.

Il y aurait pour eux, et en particulier pour notre collaborateur M. Jacquemart, un curieux sujet d'étude dans les épis et les bénitiers en faïence et en terre émaillée des départements de la Sarthe, de l'Eure et de l'Orne. Un de ces bénitiers porte la signature de Michel Boudet, à Armentières, 1771; un encrier et une plaque de bénitier, celle de Jean Guincestre, à Armentières, 1746 et 1765. Un plat, de la Sarthe, est marqué des initiales D. B. F. 1510. Mon incompétence me défend d'insister sur ces points, et je n'ai rien non plus à dire des différents *Palissy* qui se groupent à l'extrémité d'une vitrine. Mais je dois encore signaler l'inscription d'un petit *chef-d'œuvre* de Delft : — « Samuel Piet-Roerder, 1590. » Au surplus, le catalogue de l'Exposition d'Alençon, rédigé par des amateurs compétents, a relevé avec soin les dates et signatures inscrites sur les pièces exposées. A ce titre, il mérite d'être recherché et de rester, comme un document utile, entre les mains des amateurs de faïence [1].

La série des objets historiques présente un intérêt plus général, mais non moins vif. Comment se défendre d'une certaine émotion rétrospective en contemplant, ici la miniature de madame de Maintenon que Louis XIV portait toujours sur lui, là le petit portrait de Buzot que madame Roland baigna de ses larmes et qui l'accompagna jusqu'à l'échafaud ? Ces reliques du cœur parlent plus haut que bien des chefs-d'œuvre. Ailleurs, voici une plaquette dont la reliure d'un goût exquis, aux armes du Dauphin et de la Dauphine, recouvre un manuscrit du célèbre calligraphe Fyot : c'est le libretto de quelques scènes déclamées ou jouées devant Marie-Antoinette lors de sa visite au château de Chilly en 1770. Dans une autre salle nous trouverons le portrait de Charlotte Corday, ce portrait *princeps*, qu'un artiste, nommé Hauer, osa esquisser pendant la séance du tribunal révolutionnaire. On sait que l'héroïne se retourna vers lui pour mieux montrer son visage. Elle méritait de rencontrer un peintre plus habile. Sans le souvenir historique qui s'y attache, ce papier gris barbouillé de noir ne serait qu'un dessin médiocre. Enfin, il faut citer comme une curiosité de l'art et de l'histoire, un des rares exemplaires de la statuette équestre de Jeanne d'Arc par la princesse Marie d'Orléans.

1. Alençon, E. de Broise, imprimeur-éditeur.

Digitized by Google

Les tableaux, surtout les tableaux anciens, ne forment qu'un accessoire de l'Exposition d'Alençon. J'ai revu là, non sans surprise, une suite des *Sept Sacrements* déjà exposée à Carcassonne en 1859, tableaux d'un sentiment réaliste mitigé, d'une touche large et facile plus encore que hardie, et d'une belle pâte, pour lesquels il m'est cependant impossible d'accepter l'attribution du catalogue. Rien que le costume empêcherait de nommer Ribera. On tomberait plus juste en cherchant parmi les Italiens de la décadence, Piazzetta par exemple, ou ce Crespi qui se faisait aussi nommer l'Espagnolet. Un *Saint Étienne* de Murillo se présente avec des titres d'authenticité moins contestables. Non-seulement il a été donné en 1809 au sénateur Rœderer par le roi d'Espagne Joseph Napoléon; mais, raison péremptoire entre toutes, il est beau : la tête, d'une vérité que le sentiment ennoblit, appartient au bon temps du maître. Quand j'aurai cité une vigoureuse esquisse de Salvator Rosa, un grand tableau de Wille fils, qui n'en a pas beaucoup peint de cette dimension, le *Couronnement de la rosière en 1776;* quelques portraits du XVIIe siècle dont le plus curieux et le meilleur est celui du célèbre Vatel, et un portrait de Landon par lui-même, peinture d'une délicatesse de pinceau vraiment remarquable, il me sera permis de passer aux tableaux modernes. La plupart nous sont connus par de précédentes expositions, ou du moins les peintres qui les ont signés n'ont rien à nous apprendre sur eux-mêmes. Nommer M. Barrias et sa *Communion à Ravenne,* M. Antigna et sa *Tête de jeune fille,* M. Schnetz et ses sujets italiens, M. Armand Leleux et son *Capucin mort,* M. Toulmouche et sa *Réussite,* M. Lambert et son *Abreuvoir,* M. Corot, M. Daubigny, représentés par quelques études, en y ajoutant la plupart des paysagistes en renom, ce sera donner la mesure et l'aspect général de l'Exposition d'Alençon. Si nous voulons dans cet ensemble distinguer quelques personnalités moins banales, saluons d'abord M. Hamon et son délicieux éventail, et son *Allégorie du printemps,* bien supérieure, comme sentiment et comme peinture, aux panneaux décoratifs qu'il ébauche aujourd'hui; M. Legrip, si consciencieux et si touchant dans son tableau de *Philippe de Champaigne peignant le portrait de sa fille Suzanne;* M. de la Rochenoire et sa fougueuse *Mort d'Hippolyte,* qui n'a rien du récit de Théramène; madame Selim et sa belle étude de *Carmélite en prière.* Toutes ces œuvres, recommandables par des qualités sérieuses, sont de celles qui disparaissent au Salon, éclipsées par l'or et le clinquant des favoris de la mode. A la même famille appartiennent un certain nombre de paysages dont le charme ressort mieux dans une exposition intime. Ainsi la *Lisière d'un bois,* de M. de Groiseilliez, me paraît de beaucoup supérieure à son *Pont du Gard,* exposé à Paris. En voyant les études de M. Clouet d'Orval, commentaire de son grand tableau du Salon, je me rends un compte plus exact des tendances originales de ce talent amoureux du soleil, ennemi du noir, et déjà si habile à recouvrir le paysage breton d'un émail de lumière vibrante. Les *Barques* de M. Letrône m'expliquent la justesse d'impression de ce peintre des dunes et des plages de la Bretagne. J'aime à rencontrer M. Mouchot, non plus devant son chevalet, où il mollit quelquefois, mais devant la nature, qui lui impose une interprétation précise. Les petites toiles dans lesquelles M. de Lajolais raconte ses souvenirs du Sahara conservent là toutes leurs finesses, et je revois avec plaisir les *Oliviers* de M. Guillon, un peu perdus au milieu du Salon de l'an dernier. Enfin, à Alençon, j'ai tout le loisir d'admirer de près les aquarelles de M. Harpignies, aussi solides, aussi puissantes que ses tableaux.

L'Exposition d'Alençon occupe les diverses salles d'un ancien bâtiment nommé la Maison d'Ozé ou Le logis à la dinde, en souvenir d'une anecdote de la vie de Henri IV.

Digitized by Google

Au rez-de-chaussée, outre les curiosités, que nous avons visitées, on rencontre une petite pièce tapissée de dessins d'architecture et meublée d'une vitrine où s'étalent, d'une part des dentelles, de l'autre des autographes. Que ne puis-je aiguiser ma plume en pointe d'aiguille pour reproduire les finesses de ces points de Venise, de ces points d'Alençon, de ces brides d'Argentan, de ces binches d'Angleterre, de ces lacis, de ces guipures merveilleuses! On sait que le dessin du point d'Alençon est assez couvert, opposant des blancs mats au réseau de petites mailles qui forme le fond. Quand la fabrication commença, elle imitait le point de Venise. Peu à peu on la voit prendre plus d'originalité. Une pièce de maîtrise nous montre des animaux et des cavaliers se détachant sur un tableau intitulé: *Vive la chasse!* Ailleurs, une main d'une délicatesse extrême a brodé des bergers et des dames à la Watteau au milieu d'un jardin dont les arbres se couronnent d'ombrelles. Et puis, ce sont des fleurs, des rinceaux, des ornements où le goût français a marqué son empreinte. Une femme seule pourrait écrire comme il faut ce *Salon* des dentelles.

Les autographes sont au nombre de cent treize. M. Léon de la Sicotière en a fourni cent. Il remplit presque toute cette vitrine où se coudoient toutes les illustrations de la politique, des lettres, des sciences et des arts, depuis Charles VIII jusqu'à Napoléon III, depuis Marguerite de Navarre jusqu'à madame Roland, depuis Charlotte Corday, Théroigne de Méricourt et mademoiselle Le Normand, jusqu'à Taglioni, Rachel, George Sand et la princesse Mathilde, depuis Turenne, Bossuet, de Rancé, jusqu'à Guillotin, Fieschi et Lacenaire. Parmi tant de feuilles confidentes de tant de pensées diverses, une des plus intéressantes est assurément le contrat de mariage des Corneille, portant la signature des deux frères Pierre et Thomas, et de leurs femmes qui étaient sœurs, Marie de Lampérière et Marguerite de Lampérière; une des plus curieuses est une tendre lettre du *Père Duchêne*, Hébert, à sa sœur qu'il invite à venir loger chez lui. — « Maintenant, lui dit-il, que je viens d'être élevé à une place honorable et assez lucrative pour me procurer un peu plus que le nécessaire, je puis remplir un vœu que j'ai souvent formé... Viens, ma bonne amie, jouir du tableau le plus flatteur pour ceux qui aiment la nature, celui d'un bon ménage... » — Le *Père Duchêne* en ménage! quel triomphe pour les Hébertistes!

Je passe sans m'arrêter à travers les petites salles où je puis saluer de vieilles connaissances, les gravures extraites de la *Gazette des Beaux-Arts*, celles de la *Société des Aqua-Fortistes*, et cet *Album du Salon* destiné à survivre au Salon qui l'a provoqué. J'ai hâte d'arriver à ce qui constitue pour moi la partie la plus intéressante peut-être de l'Exposition d'Alençon, je veux dire la collection des dessins de M. de Chennevières. Dans le grenier où il a pu les loger à la façon d'un étalagiste, on voit se dérouler l'histoire de l'art français, depuis Étienne Delaulne, Dumoustier, Ambroise Dubois et Toussaint Dubreuil jusqu'à M. Meissonier, M. Clesinger, M. Vetter et M. le comte de Nieuwerkerke. Les Normands occupent une place à part. Et quels Normands! C'est Poussin avec une série de dessins les plus beaux et les plus précieux, c'est Jouvenet, c'est Jean Restout, c'est Houel, c'est Géricault. Une galerie si complète, où les dédaignés de l'histoire sont accueillis avec amour, mériterait certainement une étude spéciale. Je ne puis l'entreprendre ici. Enfiler des noms les uns au bout des autres n'arriverait à rien. Mieux vaut faire ressortir ce que le fait seul d'une telle collection a d'honorable, et pour l'amateur qui l'a formée, et pour la ville à laquelle il l'abandonne. *Et nunc intelligite*, ô Musées de province, trop peu soucieux de vos affaires! Voilà un amateur qui, en suivant les ventes de l'hiver, en achetant de-ci de-là

Digitized by Google

quelque feuille méconnue des ignorants, et laissée en dehors des grandes enchères, a pu former en peu d'années une collection aussi précieuse pour l'art que pour l'histoire. Seul peut-être il est en mesure de donner, avec une libéralité peu commune, et le capital et les intérêts d'étude et de jouissance. Mais sachez fournir le capital. Combien ne trouverez-vous pas d'amateurs qui, pour le seul plaisir de la chasse, vous serviront les intérêts!

C'est assez retenir le lecteur à Alençon. Une autre fois nous visiterons ensemble le Musée, qui a bien son attrait aussi. En insistant aussi longuement sur une exposition de province, mon but a été de montrer quelles ressources d'art et de goût on rencontre aujourd'hui dans des villes où ne fonctionnent ni société des amis des arts ni académie d'aucune sorte. J'ai voulu aussi rendre justice au zèle de ces amateurs dont on ne connaît pas assez les noms. Certes, la grande exposition de l'art industriel, que nos amis de la place Royale préparent pour le mois d'août, trouvera à Paris le meilleur de ses trésors. Mais elle pourra également puiser à Alençon, comme à Beauvais, plus d'un élément de haute curiosité.

Revenons à Paris, au boulevard des Italiens. Là nous attend une autre exposition, aussi nouvelle par les objets qu'elle rassemble que par la nature de ces objets. Il s'agit d'aquarelles, tout simplement, et c'est déjà une innovation en France que d'appeler notre attention sur des œuvres réputées secondaires. Ces aquarelles sont au nombre de trois cents, elles sont l'œuvre d'un seul artiste, M. Hildebrandt, peintre prussien, et elles ont été exécutées d'après nature un peu partout, excepté en Europe. Ce que cette suite de vues empruntées aux latitudes lointaines de l'Asie et de l'Afrique contient d'enseignements, ce qu'elle inspire de réflexions, ce qu'elle ouvre d'horizons nouveaux, non-seulement sur les mœurs locales, mais sur le paysage en général et sur les modifications de l'art dans les mains de l'homme, je ne puis le dire aujourd'hui : l'espace me manque et le temps me presse. Heureusement l'exposition des aquarelles de M. Hildebrandt doit durer trois mois. Allez les voir, ami lecteur, et nous en causerons dans le bulletin du mois prochain.

LÉON LAGRANGE.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7

Digitized by Google

LETTRES CONFIDENTIELLES

D'ALBERT DURER

A BILIBALD PIRKEIMER[1]

TRADUITES DE L'ALLEMAND SUR LES PIÈCES ORIGINALES[2]

LETTRE I.



Mon cher monsieur Pirkeimer, je vous offre mes services et j'espère que votre santé est meilleure que la mienne. — Je vous souhaite une bonne et heureuse année à vous et aux vôtres. Pour ce qui est des perles et des pierreries que vous m'avez chargé d'acheter, je vous annonce que je n'ai rien pu trouver, même pour bon argent. Les Allemands ont tout accaparé, et pour leur en racheter, il faudrait les payer plus qu'elles ne valent, car ils sont très-peu accommodants. Ce sont du reste les plus vilaines gens que la terre ait portés[3]. Il ne faut pas compter sur eux

1. Willibald ou Bilibald Pirkeimer, sénateur de Nuremberg, homme de lettres distingué et l'un des amis intimes d'Albert Dürer. — Il a fait son portrait sur cuivre en buste vu de trois quarts avec cette épigraphe: *Bilibaldi Pirkeymheri. effigies. ætatis. suæ. anno* L. III. *Vivitur. ingenio cætera. mortis erunt* M. D. XX. IV. Ce portrait admirable est celui dont nous donnons, dans cet article, une copie exécutée par M. Durand, d'après une épreuve de la collection de M. Ambroise Firmin Didot. Il a aussi peint les armoiries de Pirkeimer, deux écus soutenus par deux génies ailés au-dessus desquels on lit : *Sibi et amicis* P., et dans la marge du bas : *Liber Bilibaldi Pirkeimer :* dans celle du haut est une inscription en hébreu, une seconde en langue grecque et la suivante en latin : *Initium sapientiæ timor Domini.*

2. Dans le t. XVIII, p. 541, nous avons déjà publié *des Notes de famille* recueillies par Albert Dürer.

3. Il parle certainement des Allemands qui habitent *la Giudecca* ou *Zuecca* (quartier des Juifs) dans l'île de *Spinalonga.*

Digitized by Google

pour le moindre service, et des amis sérieux m'ont assuré qu'il est prudent de se garer d'eux, — ils se moquent de tout, attendu qu'ils sont maîtres de la place. — Tout le monde est d'accord pour déclarer que l'on trouve à Francfort de plus beaux objets à meilleur prix qu'à Venise.

Les livres que vous m'avez demandés sont expédiés, vous les recevrez bientôt, et si vous avez besoin d'autres choses, faites-le moi savoir, je me ferai un plaisir de vous les envoyer. Fasse le ciel que je puisse vous rendre un jour un vrai service, car je reconnais que je vous dois beaucoup. Je vous en prie, ne vous impatientez pas trop, cette dette me préoccupe plus que vous, j'en suis certain. Si Dieu me vient en aide, je vous payerai prochainement en vous conservant une éternelle reconnaissance. Car les Allemands[1] m'ont commandé un tableau[2] qu'ils me payeront cent dix florins rhénans, et je n'aurai que cinq florins de frais.

Je me mettrai à l'ouvrage tout de suite, j'esquisserai mon tableau en huit jours, et dans un mois il pourra figurer sur l'autel. En épargnant tout cet argent, je serai en mesure de vous payer, car je ne crois pas qu'il soit nécessaire d'envoyer rien en ce moment à ma mère et à ma femme. J'ai laissé à ma mère dix florins, elle en a reçu neuf ou dix pour des objets d'art, le marchand de fil d'archal lui en a payé douze. Je lui en ai encore envoyé neuf par l'entremise de Bastien Imhoff, et elle n'a dû payer que sept florins à Gartner pour ses gages. Quant à ma femme, je lui ai donné douze florins, elle en a reçu treize autres, ce qui fait vingt-cinq. Je pense donc également qu'elle n'a besoin de rien; et s'il lui manque quelque chose, le beau-frère n'a qu'à l'aider jusqu'à mon retour; alors je le rembourserais intégralement.

Sur ce je me recommande instamment à votre bon souvenir.

Datée de Venise, le saint jour des rois 1506.

Saluez de ma part Étienne Baumgartner et les autres personnes qui s'informeront de moi.

ALBERT DURER.

LETTRE II.

Je vous présente mes respects, mon cher monsieur Pirkeimer, j'espère que vous jouissez d'une bonne santé, et je le souhaite aussi sincèrement que s'il s'agissait de la mienne propre.

1. Il veut parler sans doute d'une communauté allemande qui existait alors à Venise.

2. C'était le *Martyre de saint Barthelomé*. Ce tableau fut acheté plus tard par le roi de Bohême Rodolphe II, qui le plaça dans la galerie de Prague.

Digitized by Google

Je vous ai écrit dernièrement, faites-moi savoir si ma lettre vous est parvenue. Ma mère m'a grondé parce que je ne vous envoyais pas de mes nouvelles, et elle m'a donné à entendre que vous étiez furieux contre moi.

Voici mon excuse : je suis paresseux quand il s'agit d'écrire, je croyais que ma lettre ne vous trouverait pas chez vous, et enfin j'avais recommandé à *Castel*, le messager, de vous présenter particulièrement mes hommages. Je vous prie donc humblement de me pardonner, car je n'ai pas d'autre ami que vous en ce monde.

Je ne crois pourtant pas que vous soyez sérieusement irrité contre moi, car je vous considère comme un second père.

Je voudrais que vous fussiez à Venise auprès de moi, vous trouveriez une quantité de joyeux compagnons parmi les Italiens qui s'attachent de plus en plus à moi. Ce sont des gens de cœur, d'un commerce agréable, instruits, honorables et bons musiciens. Ils m'ont en grande estime et me témoignent beaucoup d'amitié. Par contre, il y en a parmi eux qui sont les plus fieffés coquins du monde, mais des coquins bien séduisants, et celui qui ne verrait que superficiellement les choses serait tenté d'avoir d'eux la meilleure opinion. Je ris souvent dans ma barbe quand ils me parlent; ils n'ignorent pas qu'on sait de belles méchancetés d'eux, mais ils s'en moquent.

J'ai beaucoup d'excellents amis parmi les Italiens, qui m'engagent à ne pas vivre trop familièrement avec leurs peintres. — Il est vrai que j'ai aussi beaucoup d'ennemis qui critiquent mes ouvrages dans les églises et partout où ils les trouvent. Ils disent qu'ils ne valent rien parce que je ne peins pas à la manière antique, ce qui ne les empêche pas de les copier. Giovani Bellini[1] a fait les plus grands éloges de mon talent devant beaucoup de gentilshommes; il désire avoir une de mes œuvres, il est venu me voir et il a insisté pour que je lui fisse une composition, promettant de la bien payer. Plusieurs personnes considérables m'ont assuré que c'est un homme excellent, et qu'il m'est très-favorable. Il est vieux, excessivement vieux même; cependant aucun des peintres de Venise ne peut se vanter d'être aussi vert que lui. Ce qui me plaisait il y a onze ans ne me plaît plus aujourd'hui, je l'avoue franchement, bien que cela paraisse extraordinaire.

Il y a ici des artistes qui ont beaucoup plus de talent que maître

1. Le plus jeune et le plus illustre des deux frères Bellini, le maître de Giorgion et du Titien.

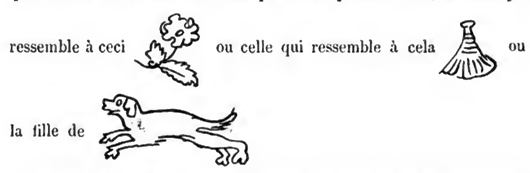
Il est né à Venise en 1426, il y est mort en 1516 et il y est enterré à côté de son frère Gentile dans l'église des apôtres saint Jean et saint Paul.

Digitized by Google

Jacob[1], Antoine Kolb seul jure ses grands dieux qu'il n'y a pas de meilleur peintre au monde que Jacob. Ici on se moque de lui, et cependant il reste de son opinion.

J'ai commencé à travailler à mon tableau, c'est-à-dire que je l'ai esquissé, mais mes mains ont été si malades qu'il m'a été impossible de travailler sérieusement. J'ai laissé passer cette mauvaise disposition ; ne m'en veuillez pas et devenez rangé comme moi, mais vous ne voulez jamais suivre mes conseils.

Mon cher, il me serait agréable de savoir si aucune des personnes que vous aimez n'est morte, celle qui habite près de l'eau, ou celle qui ressemble à ceci ou celle qui ressemble à cela ou la fille de



Écrite à Venise, à 9 heures[2] du soir, le samedi après la Chandeleur. 1506.

Présentez mes services à Étienne Baumgartner, à Harstorfer et à Falkamer.

ALBERT DURER.

1. Albert Dürer parle-t-il de Jacob Walch ou de Jacob Elsner, l'artiste universel dont Neudörffer dit : « Ce Jacob Elsner était un homme d'un commerce agréable que les patriciens recherchaient fort. Il jouait admirablement du luth et vivait dans l'intimité des habiles organistes Sébastien Imhoff, Guillaume Haller et Laurent Stauber. Il peignit leurs portraits, illumina leurs beaux livres, dessina les blasons que l'empereur et les rois leur avaient donnés et fit nombre d'autres petits travaux pour eux. Personne de son temps ne savait peindre l'or comme lui. » Le docteur Frédéric Campe croit qu'il est question d'Elsner. « Albert Dürer, dit-il, parlerait avec plus de respect de son honorable prédécesseur Jacob Walch ou le Walche. » Le respect n'a rien à faire ici. Albert Dürer donne son opinion sur les peintres italiens, et s'il attaque quelqu'un, c'est Antoine Kolb, dont le zèle amical est en effet un peu bien exagéré.

M. Passavant déclare nettement qu'il s'agit ici d'un tableau de Jacob Walch qui venait, grâce à Kolb, d'obtenir une situation auprès de Philippe de Bourgogne. Il ajoute qu'Albert Dürer avait peut-être sollicité cette situation. Pourquoi cette supposition toute gratuite ? L'appréciation d'Albert Dürer n'était que juste. « Jacob Walch, dit Jacob de Barbarj, dit le maître au caducée, avait du talent, mais il était loin d'égaler les maîtres italiens. » (Voir le travail de M. Émile Galichon sur ce peintre. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 314, nº 456.)

2. Minuit et demi de notre temps.

LETTRE III.

Mes salutations empressées à mon cher M. Pirkeimer.

Je vous expédie en même temps que cette lettre la bague ornée d'un saphir que vous m'avez demandée, il m'a été impossible de vous l'envoyer plus tôt. Pendant deux jours j'ai couru chez tous les orfèvres allemands et italiens de Venise dans la compagnie d'un habile homme que j'ai défrayé ; nous avons longtemps cherché avant de trouver ce qu'il nous fallait, et à la fin, en marchandant beaucoup, j'en ai acheté une pour dix-huit ducats et quatre martzels à un particulier qui ne fait pas le commerce de bijoux et qui la portait lui-même; il me l'a vendue pour me rendre service. Je lui ai dit que c'était une acquisition que je faisais pour mon usage. Je l'avais à peine payée qu'un orfévre allemand m'en a offert trois ducats de bénéfice ; j'espère donc que vous la trouverez à votre gré, car tous ceux à qui je la montre prétendent que c'est *une pierre trouvée*, et qu'en Allemagne on la payerait cinquante florins. Mais vous verrez bien s'ils disent vrai ou s'ils mentent; quant à moi, je n'y connais rien.

J'ai acheté une améthyste à un ami intime pour douze ducats; il m'a volé comme dans un bois, car elle n'en vaut pas sept. Mes camarades et moi nous avons tant fait qu'il a consenti à rompre le marché, et je lui ai payé un dîner au poisson. J'ai repris mon argent et je suis fort satisfait de cet arrangement. De bons amis ont estimé la bague, et s'ils ne se sont pas trompés, la pierre ne revient pas à plus de dix-neuf florins rhénans, car elle pèse environ cinq florins d'or. Je n'ai donc pas dépassé vos ordres, puisque vous m'avez écrit de ne pas dépenser plus de quinze ou vingt florins.

Quant à l'autre pierre que vous m'avez demandée, je n'ai pas encore pu me la procurer, mais je déploierai tout mon zèle à ce travail.

On me dit qu'en Allemagne on ne pourrait pas avoir ces pierres, même à la foire de Francfort, car les Italiens les accaparent toutes aussitôt qu'il y en a quelque part. Les marchands se sont moqués de moi lorsque je leur ai offert deux ducats pour des jacinthes; écrivez-moi donc le plutôt possible, et dites-moi ce que j'ai à faire. J'ai vu un beau diamant, je ne sais pas encore ce que l'on en demande; je vous l'acheterai si votre lettre m'en donne l'ordre.

Les émeraudes sont excessivement chères, mais on peut avoir une améthyste de moyenne grandeur pour vingt ou vingt-cinq ducats.

D'après toutes les commissions que vous m'avez données, je présume

Digitized by Google

que vous avez pris une maîtresse. Prenez garde que ce ne soit un maître! Du reste vous êtes assez grand et assez sage pour vous conduire.

Endres Künhoffer vous présente ses respects, il vous écrira sous peu de jours; en attendant il vous prie de l'excuser auprès de son maître s'il ne reste pas à Padoue, il n'y a rien à apprendre là pour lui. Ne m'en veuillez pas, je vous en prie, si je ne vous expédie pas toutes vos commandes à la fois, malgré mon zèle il m'a été impossible de les rassembler pour le départ du messager.

Mes amis vous conseillent de faire remonter la pierre: ils prétendent qu'elle est belle et que la bague est vieille et démodée. Je vous prie d'engager ma mère à m'écrire et à continuer ses bons rapports avec vous. Sur ce, je me recommande à votre bonne amitié.

Venise, le deuxième dimanche du Carême 1506.

Rappelez-moi au souvenir de votre servante.

LETTRE IV.

Avant tout j'offre mes services à mon cher ami Pirkeimer. J'ai reçu le jeudi avant la semaine des Rameaux une lettre de vous, et la bague avec l'émeraude. Je me suis rendu à l'instant chez l'homme de qui je la tenais: il consent à me rendre mon argent bien qu'il ne le fasse pas volontiers; il prétend qu'il a été trompé lui-même par le bijoutier.

Mes amis m'ont assuré qu'une des deux autres bagues vaut bien six ducats et qu'elles sont bien conditionnées et d'un or pur; ils ajoutent que vous ne vous repentirez pas de l'affaire. Je ne me suis donc trompé que de deux ducats sur les trois bagues. Du reste Bernard Holdtzbock voulait me les prendre pour le prix d'achat.

Depuis je vous ai envoyé un saphir par Hans Imhoff. J'espère que vous l'avez reçu. Je crois que j'ai fait une bonne affaire. On m'a offert un bénéfice; c'est bien un hasard, car vous savez que personnellement je ne connais pas la valeur de ces objets et que je suis obligé de me fier à ceux qui me conseillent.

Décidément les peintres ne me veulent pas de bien; ils m'ont déjà fait venir trois fois devant le magistrat, et cependant j'ai donné trois beaux florins pour leur caisse.

J'aurais pu gagner beaucoup d'argent si je n'avais pas entrepris le tableau pour les Allemands. Cet ouvrage demande beaucoup de soin, et je ne pourrai pas l'achever avant la Pentecôte; on ne m'en donnera pourtant pas plus de quatre-vingt-cinq ducats, et cela se dépense vite.

Digitized by Google

J'ai acheté une foule d'objets et j'ai envoyé beaucoup d'argent chez moi, de sorte qu'il ne m'en reste guère. Je vois bien que je ne pourrai pas encore m'acquitter envers vous. Sans cette commande, j'aurais pu facilement gagner cent florins, car, excepté les peintres, tout le monde ici est excellent pour moi.

Quant à ce qui concerne mon frère, dites à ma mère qu'elle parle à mon vieux maître Wolhgemuth; s'il a besoin de lui, qu'il soit assez bon pour lui donner de l'ouvrage jusqu'à mon retour, ou qu'il aille en chercher chez les autres. J'aurais bien voulu le prendre avec moi à Venise, voyager lui aurait été très-utile, il aurait pu y apprendre la langue du pays. Mais ma mère eût craint que le ciel ne tombât sur nous deux. Je vous en prie, veillez à ce qu'il ne se perde pas avec les femmes. Causez avec le gaillard et tâchez qu'il reste sage et raisonnable au moins jusqu'à ma rentrée. Qu'il ne tombe pas à la charge de ma mère. Je ne peux pas tout faire pour les miens, mais je suis prêt à faire ce qui dépend de moi.

Pour ce qui est de moi personnellement, je ne suis pas inquiet; cependant il n'est pas absolument facile de gagner sa vie ici, car personne n'aime à jeter son argent par les fenêtres.

Dites, je vous prie, à ma mère, qu'elle veille à la vente des œufs de Pâques[1]. Je pense du reste que ma femme aura eu soin de lui transmettre toutes mes instructions, car je lui ai écrit à ce sujet.

Je n'achèterai pas le diamant avant que vous ne m'ayez répondu à son sujet. Je ne compte pas retourner à Nuremberg avant l'automne, même si mon tableau était fini à la Pentecôte.

J'espère conserver une grande partie de ce que je gagnerai.

Comme je suis indécis sur le jour de mon départ, n'en dites rien à ma femme, je lui écrirai de temps en temps : je reviens...

Ayez la bonté de répondre quelques mots à cette lettre.

Venise, le jeudi avant la semaine des Rameaux 1506.

LETTRE V.

Mes services à mon cher ami Pirkeimer.

Si votre santé est bonne, j'en suis fort aise; moi je me porte bien

1. La mère de Dürer faisait cuire des œufs et Hans les peignait. Cette coutume existe encore aujourd'hui à Nuremberg et à Prague. Ces œufs, qui sont artistement peints, amusent toujours les petits enfants et même les grandes personnes.

Digitized by Google

aussi, et je travaille ferme; cependant je n'espère pas être prêt avant la Pentecôte.

J'ai vendu toutes mes esquisses, sauf une seule. J'en ai donné deux pour vingt-quatre ducats, et les trois autres pour trois bagues qui ont été évaluées à vingt-quatre ducats, mais je les ai fait voir à mes amis qui disent qu'elles n'en valent que vingt-deux. Comme vous m'avez écrit de vous acheter des pierreries, j'ai cru vous être agréable en vous les expédiant par Frantz. Faites-les estimer chez vous par des gens qui s'y entendent, et conservez-les pour leur prix d'estimation. Si cependant elles ne vous conviennent pas, retournez-les moi par le prochain messager. Car à Venise on m'offre douze ducats pour l'émeraude et dix pour le diamant. Seulement, comme je ne désire pas perdre deux ducats je ne veux pas les donner. Je voudrais bien que vous pussiez venir en Italie, mais je sais tout le prix de vos instants.

Le temps s'envole rapidement ici, il y a beaucoup de gens fort aimables qui viennent me distraire dans mon atelier. Je puis consacrer si peu d'heures à la peinture, que je suis parfois obligé de me cacher. Les gentilshommes me veulent tous du bien; je n'en dirai pas autant des peintres depuis qu'ils savent que je sais peindre.

Endres Künhoffer vous présente ses civilités, il vous écrira par le prochain courrier.

Je me recommande à votre bon souvenir et je vous prie de dire à ma mère que je suis très-étonné de rester si longtemps sans recevoir de ses nouvelles; ma femme non plus ne m'écrit pas, je crois l'avoir perdue.... Je suis aussi très-chagrin de ne pas recevoir de lettres de vous, cher monsieur. J'ai lu le billet que vous avez écrit à Bastien Imhoff, où vous lui parlez de moi.

Soyez assez bon pour donner les deux lettres ci-incluses à ma mère. Oubliez un peu ma dette, et soyez sûr que j'y penserai, moi, pour vous payer honorablement.

Saluez de ma part Étienne Baumgartner et d'autres bons amis. Faites-moi savoir si vos amours sont toujours de ce monde et tâchez de pouvoir lire mon écriture car j'ai affreusement griffonné.

Faite à Venise le samedi avant le dimanche blanc[1]. Demain il est bon de se confesser.

1. Le premier dimanche après Pâques.

Digitized by Google

LETTRE VI.

Magnifique seigneur Pirkeimer, très-grand et premier homme du monde, votre serviteur et esclave Albert Dürer vous donne le salut[1]. Il est enchanté et honoré d'apprendre que votre santé est excellente, mais il s'étonne qu'un homme de votre sorte ne trouve que la grâce de Dieu pour combattre le savant *Trasibul*[2] d'après ce que me dit votre lettre de ce *monstre étrange*. J'ai eu peur, car cela me paraît en effet une grande affaire.

Vous n'êtes donc pas devenu plus raisonnable. Vous faites toujours l'aimable, mais y songez-vous donc, mon cher, l'amabilité vous sied comme la civette aux lansquenets. Vous vous habillez de satin et vous vous pavoisez de rubans pour courir les ruelles comme un étourdi; décidément vous voulez devenir irrésistible, et vous croyez que tout est dit lorsque vous êtes parvenu à plaire à quelques femmes de mœurs faciles. Si encore vous étiez un homme comme moi, mais vous avez beaucoup de maîtresses, et lorsque vous leur avez embrassé le bout des doigts, vous êtes sur les dents pour un mois et plus. C'est vraiment bien la peine d'en changer si souvent.

Je vous remercie de la façon dont vous avez traité mes affaires avec ma femme, et j'avoue que vous êtes plein de sagesse. Si seulement vous étiez aussi calme que moi, vous auriez toutes les vertus. Vous méritez aussi des remercîments pour la loyauté que vous avez montrée à propos des bagues. Après tout, si elles ne vous conviennent pas cassez-leur la tête et les jetez sur le fumier, comme dit Peter Weisbeker.

Petit à petit je deviens un véritable gentilhomme de Venise, et j'ai appris avec plaisir que vous composez de beaux vers. Vous seriez bien ici, avec nos violons qui jouent si tendrement qu'ils en pleurent eux-

1. La première partie de cette lettre est écrite un peu en italien de cuisine, un peu en espagnol, un peu en portugais et beaucoup en patois indéchiffrable. — Pirkeimer, qui était un homme fort instruit, a dû rire beaucoup en la recevant. — Voici le texte original, original est le mot.

« Grandissimo primo homo de mondo, woster servitor ell schiavo Alberto Dürer disi salus suo magnifico miser Willibaldo Pircamer my fede el aldy Wolentiri cum grando pisir woster sanita et grando honor el my maraweio como ell possibile star uno homo cosi wu contra thanto sapientissimo Tirasibuly milites non altro modo nysy una gracia de dio quando my leser woster littera de questi strania fysa de catza my habe thanto pawra et para my uno grando kosa. »

2. Pirkeimer avait envoyé à son ami un dessin un peu intime, en effet.

Digitized by Google

mêmes. Plût à Dieu que notre maîtresse de calcul[1] pût les entendre, elle s'attendrirait peut-être un peu.

Du reste je suivrai votre conseil, j'apaiserai ma colère et resterai indifférent aux ennuis qu'elle me cause, comme je l'ai toujours fait jusqu'à présent.

Comme je ne pourrai pas songer au retour avant deux mois, car rien n'est encore prêt, je vous prie de prêter à ma mère une dizaine de florins, jusqu'au moment où Dieu me tirera de la gêne. Je vous payerai honnêtement le tout ensemble. Je vous envoie la glace de Venise par le courrier. Quant aux deux tapis, Antony Kolb me prêtera son expérience pour les acheter, et aussitôt que je les aurai je les remettrai au commis du messager qui vous les fera parvenir. Je n'ai pas encore pu trouver les plumes de grues que vous m'avez demandées, mais il y a ici beaucoup de plumes de cygne avec lesquelles on écrit et que vous pouvez mettre à votre chapeau en attendant. J'ai causé avec un imprimeur qui m'a assuré qu'aucun nouvel ouvrage grec n'avait paru récemment; si par hasard on édite quelque chose d'intéressant dans ce genre, il me le dira, et je vous le ferai savoir.

Dites-moi combien de papier vous voulez. Vous avez bien fait de me donner cette commission, car jamais je n'en ai vu de plus beau que celui que l'on vend ici.

Pour ce qui est des travaux historiques, les Italiens n'ont rien fait de bien remarquable et qui soit digne d'être lu par un homme comme vous. Il y a toujours quelque chose à critiquer dans leurs ouvrages sur l'histoire, vous le savez vous-même mieux que moi.

Je vous ai écrit brièvement par le messager Kantengysserle. Je voudrais savoir si vous êtes toujours d'accord avec le messager Kuntz.

Je me recommande à votre bon souvenir; présentez aussi mes amitiés à notre bon prieur[2], et dites-lui de m'accorder quelques prières; qu'il fasse que le bon Dieu me préserve de toute maladie et surtout du mal français; il n'y a rien sur la terre que je craigne davantage, presque tout le monde ici en est infecté et beaucoup de gens en meurent.

Saluez aussi de ma part Étienne Baumgartner, Lorentz et tous ceux qui demandent amicalement de mes nouvelles.

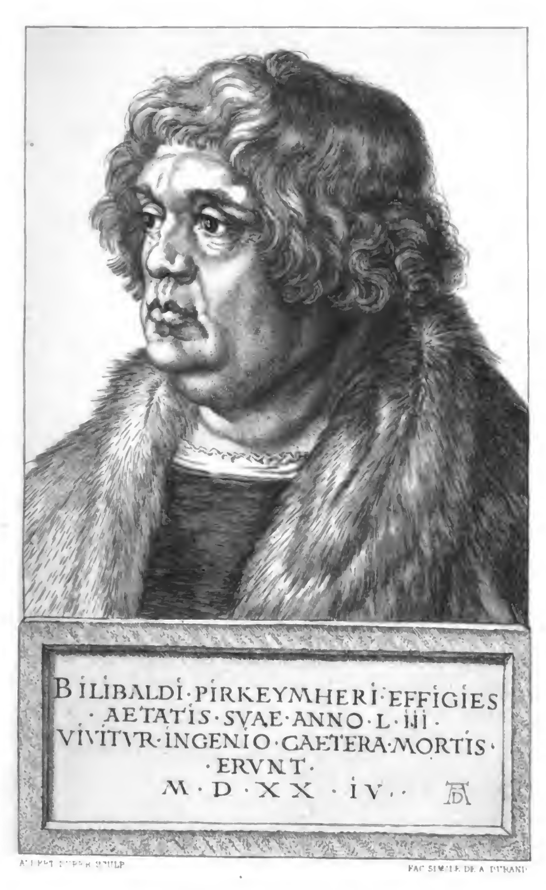
Écrit à Venise 1506, le 18 août.

ALBERTUS DURER.

Noricorius Sivus (textuel).

1. Il parle de sa femme.
2. Eucharis Karll, prieur des Augustins.

Digitized by Google



ALBERT DURER SCULP — FAC SIMILE DE A. DURAND

BILIBALD PIRKEYMHER

Gazette des Beaux Arts

Digitized by Google

Post-scriptum. — Andreas est ici et il me prie de vous offrir ses amitiés, il n'est pas encore bien fort; il a eu et il a des embarras d'argent à cause de la longue maladie qu'il a faite. Je vous dirai même, entre nous, que je lui ai prêté huit ducats, mais n'en parlez à personne, il pourrait croire que je n'ai pas confiance en lui; du reste, il saura se procurer de quoi me rembourser, car il se conduit très-honorablement, et tout le monde lui veut du bien.

Si le roi vient en Italie, j'ai le projet d'aller avec lui à Rome.

LETTRE VII.

Savant, sage, instruit en beaucoup de langues, homme habile à discerner la vérité du mensonge, honorable et honoré Bilibald Pirkeimer, votre humble serviteur Albert Dürer vous souhaite toutes sortes de prospérités. Cependant, avec cette belle diable de chance qui le tient, il semble qu'il veuille renoncer à votre cœur[1], vous allez croire que lui aussi est un orateur à cent finesses comme vous. La chambre qu'il habite devrait avoir plus de quatre coins où il pourrait placer les dieux de la mémoire....; mais je ne veux pas me casser la tête à m'excuser plus longtemps, je me contenterai à me recommander à votre indulgence. Pour me souvenir de toutes vos commandes, il faudrait que mon cerveau eût autant de cases différentes que vous avez de pois chiches dans votre jardin; mais en voilà assez sur ce sujet. Le margrave[2] lui-même ne donnerait pas une si longue audience. J'ai calculé que cent articles, en ne mettant que cent mots par article demandent un travail de neuf jours, sept heures, cinquante-deux minutes, et notez que je n'ai pas encore compté les soupirs. Voilà pourquoi on ne s'improvise pas orateur comme dit Tettels.

Je déploie tout mon zèle, et cependant je ne peux pas mettre la main sur des tapis larges, ils sont tous étroits et longs. Je continue mes explorations avec l'aide d'Antony Kolb. Bernard Hirsffogel vous salue et vous offre de nouveau ses services; il est très-triste, car il a perdu son fils,

1. Les quelques premiers mots de cette phrase sont écrits en italien, un peu moins indéchiffrable que celui que l'on trouve au commencement de la lettre précédente.

2. A l'époque dont parle Albert Dürer, Pirkeimer fit partie de l'ambassade qui fut envoyée au conseil de la Confédération souabe par la ville de Nuremberg. L'histoire de cette négociation est conservée dans les archives de Nuremberg sous ce titre : Conventions conclues entre le margrave Frédéric de Brandenbourg et l'ambassade de Nuremberg, etc., 1506, in-folio.

Digitized by Google

l'enfant le plus amusant que j'aie vu de la vie. Je ne peux pas trouver les plumes de fou que vous demandez. Oh ! si vous étiez ici, vous verriez de crânes lansquenets italiens. Je pense souvent à vous et à l'intérêt que vous prendriez à examiner leurs armes. Ils ont des *roncani* avec deux cent dix-huit pointes ; lorsqu'ils touchent un homme avec cette arme, il est mort, car toutes les pointes sont empoisonnées. Les Vénitiens mettent beaucoup de soldats sous les armes, le pape et le roi de France aussi; je ne sais pas ce qui en résultera.

On se moque beaucoup ici de notre roi.

Bonne chance à Étienne Baumgartner (je ne suis pas étonné qu'il ait pris femme). Rappelez-moi au souvenir de Borcht, de M. Lorentz, et même de notre maîtresse de comptes. Remerciez votre fille de chambre de m'avoir souhaité le bonjour, mais dites-lui qu'elle est un monstre.



J'ai expédié du bois de palmier de Venise à Augsbourg, où je le laisse en dépôt ; il pèse dix quintaux.

Mon tableau est enfin terminé, je gage un ducat que si vous le voyiez vous le trouveriez bien composé et d'un bon coloris. Cet ouvrage m'a valu beaucoup d'honneur, mais peu de profit. Pendant le temps que j'ai mis à le peindre j'aurais bien pu gagner deux cents ducats, car j'ai refusé beaucoup de commandes pour pouvoir m'en occuper exclusivement. Ma seule consolation est d'avoir fermé la bouche aux peintres qui disaient : c'est un habile graveur, mais il n'entend rien au maniement des couleurs. Maintenant tout le monde s'accorde à dire que l'on n'a jamais vu plus beau coloris.

Mon manteau français vous présente ses respects, et mon habit italien vous tire sa révérence.

Vous passez toujours votre vie chez les femmes légères. Vous êtes en si mauvaise odeur à Nuremberg que je vous sens d'ici. On me dit que lorsque vous courez à vos amours, on ne vous donnerait pas plus de vingt-cinq ans. Oui-da ! multipliez-les par un chiffre quelconque, et

Digitized by Google

alors je vous croirai. Il y a ici beaucoup d'Italiens qui vous ressemblent sous ce rapport; je ne sais pas comment cela se fait.

Le doge[1] et le patriarche de Venise[2] sont venus voir mon tableau.

Maintenant je suis votre serviteur, il faut que j'aille me coucher, il sonne sept heures de la nuit. Je vous ai écrit, j'ai écrit au prieur des Augustins, à ma belle-sœur la marchande de couleur et à ma femme; donc j'ai déjà barbouillé une belle quantité de papier, et je pense qu'il est plus amusant pour vous de causer avec des princes qu'avec moi.

Venise, le jour de la sainte Vierge en septembre.

A propos, ne prêtez pas un sou à ma mère et à ma femme, elles ont assez d'argent.

ALBERT DURER.

LETTRE VIII.

Comme je sais que vous êtes convaincu de mon attachement pour vous, je me dispense de vous en parler. Cependant je ne puis vous dissimuler combien je suis heureux de la grande réputation dont vous jouissez et que vous avez su acquérir par votre sagesse et votre instruction. C'est chose vraiment surprenante et rare de voir tant d'esprit dans un corps si chétif. C'est une grâce particulière que Dieu vous a faite comme à moi.

Nous sommes donc deux personnages remarquables, vous par votre esprit et moi par mon talent. Combien de fois ne nous est-il pas arrivé pourtant, lorsque nous y réfléchissons bien, de nous être retournés et d'avoir vu des gens qui se moquaient de nous pendant que d'autres nous comblaient d'éloges? Ne croyez donc pas aveuglément tous ceux qui vous complimentent; mais peut-être êtes-vous trop peu modeste pour ne pas les croire. Il me semble que je vous vois en présence du margrave, et que vous mettez autant d'élégance dans vos discours que dans votre manière de toucher vos thalers.

J'ai bien vu dans votre neuvième lettre que vous êtes encore une fois très-occupé de femmes; vous devriez avoir honte de n'être pas plus raisonnable à votre âge. Sachez que vous avez autant de grâce à faire toutes ces fredaines qu'un gros bouledogue à jouer avec un petit chat. Je voudrais apprendre que vous êtes devenu aussi rangé que moi. Si j'étais bourgmestre je vous ferais mettre en prison et j'enfermerais avec vous la Rech..., la Ros..., la Gart..., la Ech..., et d'autres encore que je

1. Leonardo Loredano, doge de Venise de 1500 à 1521.

2. Antonio Suriano.

Digitized by Google

ne veux pas nommer, elles sauraient bien vous mettre à la raison. Vous me dites finement que beaucoup de femmes honnêtes ou légères demandent de mes nouvelles : cet intérêt ne prouve rien contre ma vertu.

Si Dieu me ramène à Nuremberg, je ne sais vraiment pas comment je ferai pour vivre avec vous qui êtes illustre maintenant. Je me réjouis cependant de votre gloire et de votre nouvelle dignité. Vous ne battrez plus vos chiens jusqu'à ce qu'ils en soient perclus; mais peut-être ne voudrez-vous plus vous montrer dans les rues avec un pauvre barbouilleur comme Albert Dürer; vous trouverez peut-être que c'est une honte pour un seigneur de votre importance.

Notre cher ami Baumgartner est aussi enchanté que moi de votre bonne réputation.

Pendant que je suis en train de vous écrire allégrement, un incendie dévore six maisons chez Petre Pender, j'y perds une pièce de laine que j'avais achetée hier pour huit ducats; de cette façon j'éprouve dû dommage par suite de ce désastre.

Il est beaucoup question d'incendies ici. J'attends que vous m'écriviez pour rentrer à Nuremberg; je partirai le plus tôt possible, car je dépense beaucoup d'argent pour ma nourriture. J'ai donné environ cent ducats pour des couleurs et d'autres objets. J'ai commandé pour vous deux tapis que je payerai demain, mais je n'ai pas pu les avoir à bon marché. Je les emballerai avec mes hardes, et aussitôt que vous m'écrirez je reviendrai.

Vous tourmentez vraiment trop ma femme. Je vous fais savoir aussi que je m'étais mis dans la tête d'apprendre à danser; j'ai été deux fois à l'école et il m'a fallu payer un ducat au maître; après cela vous me connaissez assez pour savoir qu'il n'y a de force humaine qui pourrait m'y faire retourner. Je dépenserais lestement tout l'argent que j'ai gagné et je ne saurais rien par-dessus le marché.

Le messager Ferbre vous apportera la glace de Venise. Je n'ai pu découvrir aucun ouvrage grec nouvellement paru, mais je vous rapporterai une rame de votre papier; pour les plumes je n'ai pas pu me procurer celles que vous m'avez demandées, j'en ai acheté de blanches, et si j'en trouve de vertes je les rapporterai également. Étienne Baumgartner m'a écrit de lui envoyer cinquante grains de cornaline pour un rosaire, je les ai achetés, mais cher, et je n'ai pas pu les avoir gros, je les lui expédierai par le plus prochain messager.

Je vous ferai savoir au juste, d'après votre désir, le jour de mon départ, pour que *mes maîtres* puissent prendre des dispositions en conséquence.

Digitized by Google

J'irai avant à Bologne pour une raison d'art: quelqu'un m'a promis de m'apprendre le secret d'une perspective, je resterai huit ou dix jours dans cette ville, je retournerai à Venise et je reviendrai à Nuremberg par le prochain messager.

Hélas! j'ai mangé mon pain blanc avant mon pain noir. Que je regretterai le soleil de Venise! Ici je suis un grand seigneur, chez moi je ne serais plus qu'un pauvre diable!

J'aurais encore beaucoup de choses à vous écrire, mais je vous verrai prochainement.

Écrite à Venise, je ne sais pas la date du mois, mais environ quinze jours après la Saint-Michel, 1506.

ALBERT DURER.

Post-Scriptum. — Faites-moi savoir si aucun de vos enfants n'est mort. Vous m'avez écrit une fois que Joseph Rumell a épousé votre fille, et vous ne dites rien de plus; comment voulez-vous que je sache à laquelle vous faites allusion.

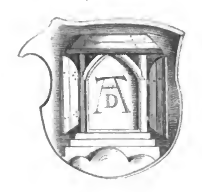
Ah! si j'avais seulement ma pièce de laine! Mais je crains maintenant que mon manteau ne soit aussi brûlé; si cela est j'en deviendrai fou. J'ai vraiment du malheur, car il y a trois semaines, un de mes débiteurs s'est sauvé emportant huit ducats qu'il me devait.

Ces lettres portent l'empreinte du cachet d'Albert Dürer et la suscription suivante :

A l'honorable et savant Bilibald Pirkeimer, bourgeois de Nuremberg, mon gracieux seigneur.

CHARLES NARREY.

(La suite prochainement.)



Digitized by Google

UNE ENCYCLOPÉDIE

DES

ARTS INDUSTRIELS

DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE

(PREMIER ARTICLE.)



IVOIRE. — XVII[e] SIÈCLE.

Bien des travaux sur les arts industriels du Moyen Age et de la Renaissance ont été mis au jour depuis *La description des objets d'art qui composent la collection Debruge-Dumesnil*, que M. Jules Labarte a publiée il y a dix-huit ans. Mais aucun de ces travaux n'a fait oublier l'excellente *Introduction historique* qui précédait cette description. Aussi les sollicitations étaient-elles nombreuses auprès de l'auteur pour l'engager à publier une seconde édition de son travail qui avait eu les honneurs d'être traduit en Angleterre.

Cédant aux appels du public ainsi qu'aux incitations de sa propre pensée, M. J. Labarte s'est remis à l'œuvre, et, donnant plus qu'on ne lui demandait, il vient de faire paraître la moitié du texte et la totalité des planches d'un magnifique ouvrage sur les arts, objet de ses premières études [1].

1. *Histoire des arts industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*, par Jules Labarte. 4 volumes in-8° de 600 pages environ, avec gravures sur bois, et

Digitized by Google

Ce livre, nous voulons l'étudier ici avec tous les développements que méritent l'importance des matières qui y sont traitées, et l'étendue des recherches qu'il renferme. Nous témoignerons ainsi de la sympathie et du respect qui sont dus à un auteur qui sait remplir d'une façon si intelligente des loisirs qu'il lui serait si aisé de laisser inoccupés.

Une difficulté semble avoir arrêté M. J. Labarte dès son début, et avoir jeté quelque trouble dans la classification qu'il a voulu faire entre les différentes branches des arts appliqués à l'industrie. En effet, tandis que l'auteur classe et divise pour apporter quelque clarté dans ses études, l'artisan a réuni et confondu les matières et les procédés, sans souci des barrières où l'on prétendrait le parquer.



IVOIRE. — XVIIe SIÈCLE.

D'un autre côté, tel art ne devient industriel que par l'usage que l'on fait de l'objet sur lequel cet art s'est exercé. Telle est la sculpture en ivoire. Certes, l'emploi où il est destiné règle jusqu'à un certain point la composition et le relief d'un diptyque ou d'un vidrecome. Mais l'ivoirier taille et fouille la feuille ou le cylindre d'ivoire comme l'imagier et le statuaire taillent et fouillent la pierre au portail d'une église ou au fronton d'un palais, soumis, eux aussi, à certaines règles de convenance. Les uns et les autres font œuvre d'art au premier chef, et l'ivoirerie n'a le plus souvent d'industriel que l'emploi domestique de certains de ses produits.

Aussi M. J. Labarte nous semble presque avoir fait un double emploi

deux albums in-4° de 148 planches chromo-lithographiées. — Chez A. Morel et Cie, Paris, 1864.

Digitized by Google

en commençant son livre par une histoire générale de la sculpture que suit immédiatement l'histoire particulière de l'ivoirerie. Les plus anciens témoignages de la première appartenant presque tous à la seconde, il en résulte nécessairement quelques redites.

Il était impossible qu'il en fût autrement lorsqu'on sait l'importance de l'ivoirerie dans les bas temps du Moyen Age. Les diptyques consulaires et plus tard les diptyques religieux, enchâssés le plus souvent dans des reliures d'orfévrerie, sont les cylindres des pyxides à hosties en même temps que les témoignages les plus abondants et les plus parfaits des transformations de l'art depuis le ve siècle jusqu'au xiie. Alors les monuments deviennent tellement nombreux et divers que l'on peut négliger l'ivoirerie. Celle-ci persiste néanmoins et continue à donner des témoignages, moins précieux cependant, parce qu'ils ne sont plus les seuls que l'on puisse consulter.

Aussi répéterons-nous ce que nous croyons avoir déjà dit ici comme partout où nous avons trouvé occasion de le faire : c'est que l'enseignement donné par nos musées ne sera complet que du jour où l'on aura établi à côté d'eux un musée de moulages pris sur les nombreux ivoires connus et déjà estampés pour la plupart [1].

Pénétré, comme tout érudit doit l'être, de l'importance de l'ivoirerie, c'est par elle que M. J. Labarte a commencé l'histoire particulière des arts industriels après avoir passé en revue les monuments encore existants

1. M. Depaulis avait eu l'excellente pensée de commencer à l'École des beaux-arts une collection de moulages pris sur les ivoires et sur les sceaux. Mais le musée sigillographique que M. le comte L. de Laborde prépare au palais des archives rendra bientôt superflues les reproductions de sceaux de M. Depaulis, s'il est superflu de multiplier les exemplaires des belles choses. Quant aux moulages des diptyques, nous voudrions en voir accroître le nombre en même temps que l'on créerait un musée spécial de moulage pour les ivoires, les bronzes et les beaux bois sculptés du Moyen Age, comme dépendance du musée de l'Hôtel de Cluny. La petite église Saint-Jean de Beauvais, heureusement conservée jusqu'ici, et dont on ne sait que faire, nous semblerait pouvoir être utilisée à cet usage. Avec les moulages de la société Arundel, avec ceux que l'on trouverait à Paris, mais surtout à Cologne et à Munich, pour ne parler que de ce que nous connaissons, avec les répliques des moulages de bronzes que la société allemande fait exécuter pour le musée national de Nuremberg, on créerait, en peu de temps et avec peu d'argent, un musée d'un intérêt extrême pour les érudits en même temps que pour les industriels.

Au moment où nous écrivons ces lignes, un de nos amis d'Allemagne nous demande si un de nos établissements publics voudrait souscrire pour des reproductions galvanoplastiques de plusieurs chefs-d'œuvre de l'orfévrerie d'Augsbourg au xvie siècle. Nous sommes forcé de lui répondre que nous n'avons encore en France aucun établissement institué pour acquérir et conserver de pareilles œuvres.

Digitized by Google

qui peuvent servir de jalons pour l'histoire des arts plastiques depuis l'avénement du christianisme comme religion reconnue.

Si l'on se souvient du livre sur le *Palais de Constantinople au xe siècle*[1], que M. J. Labarte publia il y a quelques années pour utiliser le trop-plein des renseignements qu'il avait recueillis dans les auteurs byzantins afin de préparer l'ouvrage qui nous occupe aujourd'hui, l'on devine que l'art constantinopolitain occupe une grande place dans ce dernier livre. Ce sont même ces recherches qui lui donnent une physionomie toute particulière et qui le distinguent non-seulement de l'*Introduction historique* à laquelle nous avons déjà fait allusion, mais de tous les livres déjà publiés sur ces matières.

Résumons les faits que signale l'auteur, en nous servant des ivoires, des miniatures et des émaux qu'il publie, pour tracer la marche de l'art byzantin depuis Constantin jusqu'au XIe siècle, époque où il s'asservit à une formule implacable qui le réduit à n'être plus qu'un métier.

Constantin ayant réuni des antiques en grand nombre dans la nouvelle capitale de l'empire, donna ainsi des modèles aux artistes qu'il employa. Aussi les quelques œuvres de sculpture qui restent de ces temps sont-elles antiques par l'exécution comme par le sentiment. Tels sont les bas-reliefs du piédestal de l'obélisque de Théodose le Grand, analogues par les costumes au diptyque de Valentinien III, de Placidie et d'Aétius, exécuté vers l'année 430 et conservé dans le trésor de Monza.

Le diptyque d'Anastasius, consul d'Orient, en 517, et celui de Philoxenus, également consul d'Orient en 525, ivoires conservés tous deux à la Bibliothèque, — l'un comme reliure dans le département des manuscrits, l'autre dans le cabinet des antiques, — offrent un singulier mélange. On y reconnaît les caractères de l'art antique, mais dégénéré, dans les jeux du cirque qui y sont représentés, et un art nouveau, dans la figure des personnages consulaires, par la nécessité de reproduire exactement des costumes que rendent inflexibles les ornements qui les recouvrent.

Malgré ces sollicitations vers la roideur et l'inflexibilité où les figures byzantines finirent par s'immobiliser, l'art est encore antique sous Justinien, comme le prouvent les mosaïques de Ravenne et le manuscrit de Juliana Anicia, conservé à la bibliothèque impériale de Vienne. Mais il nous semble prendre une physionomie décidément particulière sous ses successeurs, au VIIe siècle, si l'on fait descendre jusqu'au temps d'Héraclius (610 à 640), l'exécution des mosaïques de Sainte-Sophie de Con-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XII, p. 186 et *passim*.

Digitized by Google

stantinople. Dans ces figures graves et solennelles, dans ces visages dont l'ovale développé vers le front s'allonge vers le bas de la figure, dans ces draperies, dont les plis plus simples qu'aux antiques de la décadence, affectent déjà un certain parallélisme dans les divisions des grandes masses, il nous faut reconnaître quelque chose qui, bien que soumis à la tradition, n'est déjà plus l'antique, et s'en distingue par un caractère tout spécial.

Que l'art se soit conservé avec cette physionomie jusqu'au XIe siècle; que ce ne soit qu'à cette époque, comme l'avance M. J. Labarte, et en Italie, que l'art hiératique byzantin s'est fixé tel que l'enseigne encore le *Guide de la peinture* aux moines du mont Athos, nous pouvons presque le concéder. Mais il nous semble aussi qu'au VIIe siècle naît un art vraiment chrétien, un art particulier, se dégageant avec sa physionomie propre des imitations antiques qui ne sont chrétiennes que par les sujets.

Au moment où cet art apparaît au milieu des disputes entre les ariens et les manichéens, entre les chrétiens favorables aux images et les néo-juifs, leurs adversaires, les funestes querelles des iconoclastes viennent en arrêter les développements en Orient, et en favoriser la propagation en Italie. Les artistes de Byzance abandonnent Constantinople pendant la domination des empereurs iconoclastes (717 à 842) pour se réfugier à Rome, à Milan, à Venise... partout, en un mot, où il y avait des églises et des palais à décorer. Afin de prouver la présence des artistes byzantins à Rome, M. Jules Labarte fait observer très-judicieusement que le *Liber pontificalis* d'Anastase, le Bibliothécaire, qui ne mentionne presque aucuns travaux de statuaire en orfévrerie antérieurs au VIIIe siècle, en signale au contraire un très-grand nombre à partir de Grégoire III (731 à 742) et surtout sous Hadrien (772 à 793) et sous Léon III (795 à 816). Il faut aussi remarquer qu'on voit sous ce dernier pape l'action toute-puissante de Charlemagne qui intervient pour embellir les églises de Rome avec une magnificence qui rappelle le pontificat de Sylvestre sous Constantin.

Pendant l'éclipse de l'art imagé en Orient, il est probable que l'on dut, comme chez les sectateurs modernes de l'Islam, ne faire que de simples ornements composés d'entrelacs combinés avec quelques animaux, ainsi qu'on le voit sur les plaques d'ivoire d'une reliure donnée par Béranger à la cathédrale de Monza vers l'année 915.

Si les manuscrits grecs qui suivent le rétablissement du culte des images en Orient révèlent toujours une influence antique dans la disposition générale et même dans l'inspiration des scènes peintes par les miniaturistes, on n'y peut cependant méconnaître une altération profonde

Digitized by Google

dans les types et dans le dessin des draperies. On devine que les artistes n'ont plus sous les yeux les vêtements de laine que portaient jadis les Grecs et les Romains, et qu'entourés de la pompe de Byzance, ils ont pris l'habitude de figurer dans leurs œuvres les vêtements de soie aux plis nombreux et aux cassures métalliques.



IVOIRE. — FRAGMENT DU COFFRET DE SENS.

Deux manuscrits grecs de la Bibliothèque appartiennent à ce temps et montrent cette transformation dans leurs miniatures. L'un renferme les discours de saint Grégoire de Nazianze, et a été exécuté pour Basile le Macédonien (867 à 886) : l'autre contient des commentaires sur les Pères de l'Église, et est attribué au xe siècle par les paléographes. Dans ce dernier, les phénomènes de la nature, comme l'aurore et la nuit, les qualités morales, comme le courage, et les abstractions, comme la mélodie, sont personnifiés à la façon antique. Notons cependant que toutes ces œuvres, rangées un peu trop peut-être sous un même ordre chronologique, exécutées par des mains différentes, affectent des caractères divers. Ainsi, dans les deux manuscrits que nous venons de citer, celui du ixe siècle nous semble montrer, dans ses miniatures, une tournure grecque bien plus prononcée que celui auquel les savants assignent une date postérieure.

Ces luttes entre la tradition qui persiste et ce qu'il faut bien appeler un art nouveau qui veut naître, nous semblent caractériser le ixe siècle. Et si nous osions franchir le cercle qui circonscrit ces études, nous verrions volontiers, dans ce qui est du domaine des arts, un corollaire de la

Digitized by Google

scission qui sépare les Églises d'Orient et d'Occident. Seulement Byzance, tout en s'attachant à la tradition religieuse, inaugure un art nouveau, tandis que Rome, en faisant varier la discipline, conserve l'art latin traditionnel. Il suffit, en effet, d'examiner les miniatures des manuscrits carolingiens faits en Occident pour reconnaître, à travers une certaine couche de barbarie, une filiation directe entre ces représentations et l'art des sarcophages chrétiens. La descendance s'est faite ainsi plutôt en ligne collatérale qu'en ligne directe : mais enfin elle existe, et cela nous suffit.

C'était des artistes instruits à Byzance et se succédant en Occident que venait incessamment la flamme où s'allumait le flambeau vacillant de l'art à ces époques. Mais, dans ce milieu nouveau, cette flamme, changeant de couleur, éclairait avec d'autres reflets les œuvres écloses dans les cloîtres pour la plupart. D'ailleurs, par cela même que c'était Constantinople qui était le foyer, c'était là que la flamme devait recevoir le plus d'aliments nouveaux. Où l'art est le plus cultivé, c'est là qu'il se transforme le plus, et, sous Constantin Porphyrogénète, où la flamme métaphorique, dont nous abusons un peu, jette un dernier éclat avant que de s'éteindre, l'art byzantin nous semble parvenu à sa perfection typique. Nous en jugeons du moins ainsi par les manuscrits de ce temps qui, étant datés, nous servent, à l'aide de certains rapports de style, à assigner une époque aux ivoires impersonnels que nous possédons sur les reliures d'autres manuscrits, soit à la Bibliothèque, soit au Louvre. Nous indiquerons comme typiques deux évangéliaires de la Bibliothèque : l'un où se voient les portraits de Romain Lacapène et de Constantin Porphyrogénète (919 à 944); l'autre exécuté du temps de Nicéphore Phocas (964). Comme sujet de comparaison, nous signalerons aussi une magnifique reliure en or repoussé exécutée pour l'abbaye de Saint-Emmerand, à Ratisbonne, du temps de l'abbé Romuald, en 975, et possédée aujourd'hui par la bibliothèque royale de Munich [1].

Les grands travaux de sculpture semblent avoir cessé en Orient vers le temps de Constantin Porphyrogénète ; du moins on ne trouve sous cet empereur que des mentions de commandes faites à des orfèvres, des émailleurs, des ivoiriers et des brodeurs. On conçoit que, s'il en est ainsi, l'art ait bientôt dégénéré. Il s'oblitère bientôt s'il n'est point soutenu par des œuvres d'un ordre supérieur. L'on adopte une manière si les besoins du luxe sont seuls à demander ses produits à un art complétement industrialisé.

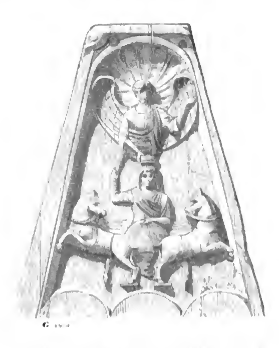
1. Toutes les œuvres que nous indiquons comme typiques de l'art d'une époque font partie de l'*Album* qui accompagne le livre de M. J. Labarte.

Digitized by Google

C'est ce genre de décadence que subit l'art byzantin vers le temps de Romain IV (1062 à 1071), art représenté par une plaque d'ivoire du Cabinet des antiques et des médailles à la Bibliothèque, plaque contemporaine de certaines miniatures conservées au département des manuscrits et du Ménologue grec du Vatican.

Au XIe siècle l'art byzantin est fondé, tel que la tradition l'a transmis et perpétué à travers le Moyen Age.

Au XIe siècle aussi une nouvelle renaissance se fait en Italie et dans l'Occident, dont les arts avaient été jusqu'ici plus ou moins tributaires de la Grèce. C'est de cette époque que datent les célèbres écoles d'art de l'abbaye du Mont-Cassin, où les artistes byzantins, appelés de Constantinople pour décorer de marbres et de mosaïques l'église nouvellement construite par l'abbé Didier (1058-1088), instruisaient les jeunes gens dans l'art de mettre en œuvre tous les métaux ainsi que l'ivoire et le verre, le gypse et le marbre.



IVOIRE. — FRAGMENT DU COFFRET DE SENS.

De cette école était peut-être sorti le moine Théophile, dont le *Traité sur les divers arts* (*Diversarum artium schedula*), est la plus ancienne encyclopédie des arts industriels que nous possédions. Écrit par un moine qui certainement travaillait de ses mains, ce livre nous donne de précieux renseignements, mais d'importance fort inégale, sur les travaux auxquels la décoration des églises pouvait donner lieu.

Il commence par un traité de la peinture telle que les Grecs la prati-

Digitized by Google

quaient alors et qu'on la pratique encore dans les couvents du mont Athos, suivant des formules et des recettes transmises par écrit. Après avoir indiqué les couleurs que l'on doit employer dans les peintures murales pour les chairs, pour les lumières et pour les ombres, ainsi que pour les vêtements et les arcs-en-ciel, ce qui suffisait sans doute aux compositions hiératiques de ce temps-là, le moine Théophile s'occupe de la peinture sur bois et sur parchemin. Dans les procédés qu'il décrit, nous retrouvons le mode de fabrication suivi pour décorer des monuments d'une époque postérieure, comme le coffret de saint Louis; mais nous découvrons aussi sans grand étonnement l'emploi de l'huile siccative de lin comme véhicule des couleurs et celui des vernis pour aviver la peinture. En effet, l'étude des anciens tableaux des maîtres de Cologne comme celle des recettes conservées par les anciens peintres vénitiens, lesquels ont toujours été en grands rapports avec les artistes allemands, semble démontrer que l'huile siccative et les vernis étaient en usage bien avant les prétendues découvertes des Van Eyck.

Après avoir donné ces recettes qui, dans la pensée du moine Théophile, ne sont applicables qu'à la peinture du mobilier en bois des églises qui était à ces époques plutôt peint que sculpté, le *Manuel* s'occupe de l'application de l'or et de l'argent, auxquels il substitue parfois l'étain recouvert de vernis colorés; puis il passe à la peinture sur verre, à laquelle il donne comme appendice la décoration des poteries.

Ce n'est qu'après que l'église a été peinte, garnie de vitraux, meublée et décorée, que Théophile s'occupe de l'orfévrerie, décrivant les outils et les procédés pour purifier les métaux, la fabrication du calice, celle des nielles qui parfois le décorent, la sertissure des pierres et des émaux incrustés dont parfois on l'enrichit; la fabrication de ceux-ci; le travail de celles-là; la fonte du bronze à cire perdue; la ciselure, le repoussé, l'estampage, la gravure, la dorure, la révivification de celle-ci, puis enfin les procédés de soudure des différents métaux. Le livre se termine par la sculpture en ivoire.

Le moine Théophile indique encore quels peuples furent les plus habiles dans les différents arts qu'il étudie. Les Grecs, comme l'on doit s'en douter, occupent la première place dans la peinture; les Toscans dans la nielle et les émaux; les Arabes dans le travail des métaux; l'Italie, — celle du nord, sans doute, — dans la sculpture de l'ivoire et des pierres précieuses, ainsi que dans la décoration des vases; la France dans la fabrication des vitraux; l'Allemagne enfin dans le travail de tous les métaux, du bois et des pierres.

Cette dernière mention, où l'on a cru reconnaître la marque de l'amour-

Digitized by Google

propre national, d'autant plus que presque tous les manuscrits du traité du moine Théophile sont d'origine allemande, n'est cependant que l'expression de la vérité. L'Allemagne semble nous avoir précédés dans la pratique de certains arts et s'être montrée dans tous de bonne heure fort habile. Un certain souvenir de la Renaissance carolingienne s'y était perpétué, qui fut fortifié par le mariage d'Othon II avec Théophanie, fille de Constantin Porphyrogénète. A Hildesheim, l'évêque saint Bernward (993-1022) travaillait de ses mains, et avait fondé une école dans laquelle il donnait pour modèles les productions de tous les peuples. Il avait fait fondre sous sa direction les portes de sa cathédrale, ainsi qu'une colonne, qui existent encore, et avait exécuté lui-même une crosse et un crucifix où l'on reconnaît toute la rudesse germanique. Une influence plus byzantine se retrouve dans le retable d'or de Bâle[1] et dans celui d'Aix-la-Chapelle donnés par l'empereur Henri II (1002-1024).

Du reste, des ouvriers grecs devaient être établis en Allemagne à cette époque, comme le prouvent d'autres travaux de date contemporaine conservés dans les trésors ou dans les bibliothèques d'outre-Rhin, et comme certains documents en font foi. Ainsi, en 1008, un évêque de Paderborn emploie des artistes grecs pour construire et sculpter sa cathédrale.

Cette présence des Grecs en Occident antérieurement au XIe siècle est d'ailleurs un fait singulier constaté par certains passages des auteurs ecclésiastiques. S'il est impossible de s'arrêter à la pensée que tous ces Grecs, ermites, religieux ou marchands, que l'on rencontre sur notre sol, aient été des artistes ou aient apporté avec eux des choses de leur pays, il faut néanmoins en conclure que les communications étaient alors plus fréquentes entre l'Orient et l'Occident qu'on ne le pense communément.

Maintenant que nous avons esquissé la marche générale de l'art depuis sa décadence au Ve siècle jusqu'à sa seconde renaissance au XIIe, il nous faut examiner les différentes divisions des deux volumes publiés par M. Jules Labarte.

Nous ne dirons rien de la sculpture en ivoire, puisque c'est elle, presque seule, qui nous a permis de tracer l'historique sommaire qui précède.

Nous aurons également peu à dire de la sculpture sur bois, qui n'est un art industriel, ainsi que la première, que par rapport aux formes et aux assemblages nécessités par l'emploi rationnel du bois. Elle se marie, trop souvent du reste à l'architecture, pour que l'on n'hésite point à la classer dans les livres qui traitent de celle-là plutôt que dans ceux qui

1. Conservé au Musée de l'hôtel de Cluny.

Digitized by Google

s'occupent exclusivement de l'art considéré dans ses rapports avec l'industrie.

C'est cette incertitude qui a fait négliger à M. J. Labarte un certain nombre d'œuvres de hucherie imagée parvenues jusqu'à nous, qui lui eussent fait reculer plus loin qu'il ne l'a fait l'emploi en Occident de la sculpture en bois, s'il y eût songé.



BOIS DE SELLE. — XIVe SIÈCLE.

Certes, nous croyons, comme lui, que le mobilier était plutôt peint que sculpté aux XIe et XIIe siècles, et même dans les siècles suivants, ainsi que le prouvent les armoires de Noyon et de Bayeux. Mais il existe trop d'exemples de sculpture en bois antérieurs au XIVe siècle pour qu'il nous soit permis de faire descendre jusqu'à cette époque l'introduction de cet élément décoratif dans la hucherie d'Occident. Il nous suffira de citer les portes sculptées de Notre-Dame du Capitole à Cologne et celles de Notre-Dame du Puy, qui semblent être toutes deux du XIe siècle, et le Christ en bois peint du Musée de l'hôtel de Cluny.

La glyptique nous paraît également avoir été plus négligée par M. J. Labarte qu'elle ne le fut réellement aux époques dont il étudie les arts.

Certes, l'art de la gravure en creux était tombé bien bas pour que Charlemagne en fût réduit à employer une intaille antique en guise de sceau. Mais cet art se releva sous ses successeurs. La preuve s'en trouve dans le disque en cristal de roche intaillé de l'histoire de Susanne par ordre de Lothaire, qui, trouvé dans la Meuse, fut payé douze francs par un amateur de Lyon, et 267 livres par le British Museum à la vente Bernal. Lothaire, paraît-il, était un curieux en pierres gravées, car le

Digitized by Google

trésor de la chapelle palatine d'Aix possède le sceau de cet empereur gravé dans le cristal de roche et fixé au milieu d'un certain nombre d'antiques au revers d'une croix d'orfévrerie. A la même époque, on dut graver la crucifixion, également en cristal de roche, que nous avons découverte dans le trésor de Conques au revers du fauteuil de la statue de Sainte-Foy. Le saphir qui servait de sinet au roi Saint-Louis et qui est conservé au Musée des souverains, puis un certain nombre de camées et d'intailles à sujets chrétiens que possède le cabinet des antiques, prouvent que la glyptique n'était point entièrement négligée au Moyen Age.



VASE GRAVÉ. — XVI[e] SIÈCLE.

Mais, à côté de la gravure en pierres fines, il existait un art que M. le comte Léon de Laborde a justement vengé du long et injuste oubli où l'avaient laissé les savants : c'est l'art sigillaire. L'usage des sceaux, qui presque seuls au Moyen Age servaient à authentiquer les actes, avait donné naissance à un art auquel on doit des chefs-d'œuvre et qui rendra d'immenses services à l'archéologie et à l'histoire du dessin lorsqu'on voudra bien l'étudier. Les sceaux, comme les monnaies, possèdent le grand avantage de porter leur date avec eux, et en outre celui de permettre plus de liberté dans les représentations qui les caractérisent. A côté de l'histoire de l'art, celle du costume civil, militaire et religieux, celle de l'ameublement, devront recevoir de l'étude des sceaux des secours qu'on néglige trop de leur demander. Aussi eussions-nous désiré voir M. J. Labarte consacrer quelques pages de son texte et

Digitized by Google

quelques feuilles de son album à l'étude des sceaux les plus caractéristiques.

Si les œuvres de bronze sont généralement classées parmi les manifestations de l'art pur, parmi celles qui appartiennent plus à l'artiste qu'à l'artisan, il s'en faut pourtant que l'exécution matérielle y soit tout à fait à dédaigner, et que le fondeur et le ciseleur n'y aient point une certaine part à revendiquer. L'aspect de l'épiderme d'un bronze change suivant l'épaisseur du métal, et l'on comprend quelles altérations le ciseleur peut faire subir à cet épiderme.



BRONZE. — CHANDELIER. — XIe SIÈCLE.

L'art du bronze est un de ceux qui furent le plus constamment et le plus supérieurement pratiqués dans notre pays, où nous semblons avoir hérité des Gaulois, nos ancêtres, la perfection qu'ils apportaient dans la combinaison des alliages dont le cuivre est la base.

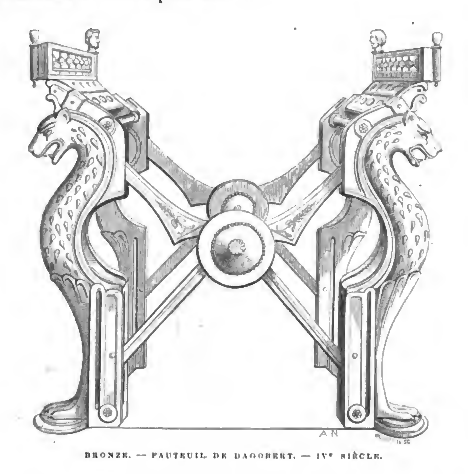
Nos collections publiques possèdent, en effet, des moules en bronze et les hachettes de même métal, mais d'alliage différent sans doute, qui y ont été coulées, et montrent la solution obtenue en ces temps barbares d'un problème que cherchent en vain les fabricants modernes.

Depuis ces monuments des temps antéhistoriques jusqu'au XVIe siècle, l'histoire de l'art du bronzier est écrite par une série presque inin-

Digitized by Google

terrompue de monuments, en même temps que les procédés sont décrits par deux auteurs d'époques bien différentes : par le moine Théophile et par Benvenuto Cellini. Les procédés de la fonte à cire perdue, abandonnés aujourd'hui comme trop coûteux, sont les seuls cependant qui permettent à l'artiste d'imprimer à son œuvre le cachet de son travail personnel, ce que dans les ateliers on appelle *le coup de pouce.*

Grâce à l'étude des textes et surtout des monuments, on serait mal venu à dire aujourd'hui, comme le faisait un des rapporteurs du jury de l'Exposition de l'industrie en 1849, que « le bronze disparaît tout à coup avec la civilisation romaine pour ne reparaître qu'à la Renaissance, et ne se naturaliser en France qu'en 1624. »



BRONZE. — FAUTEUIL DE DAGOBERT. — IVe SIÈCLE.

Avec la liste des œuvres mentionnées par M. J. Labarte, liste qui est loin d'être complète, et dans laquelle on s'étonne de n'en point trouver de très-importantes, on tracerait l'histoire de cet art depuis Charlemagne jusqu'à François Ier, avant l'arrivée de Benvenuto Cellini en France. Dans cet inventaire, notre pays aurait à revendiquer, outre le fauteuil de Dagobert, les deux grandes effigies tumulaires d'évêques qui sont placées dans la cathédrale d'Amiens depuis le XIIIe siècle, et les fontes d'après

Digitized by Google

l'antique que des ouvriers français exécutèrent sous la direction du Primatice.

Quant à l'Angleterre, à l'Allemagne et à l'Italie, plus conservatrices que nous, elles ont également à nous offrir des œuvres aussi importantes que magnifiques, antérieures au XVIe siècle, et qui portent presque toutes leur date.

Nous arrivons maintenant à l'orfèvrerie, qui occupe dans le livre de M. J. Labarte une place trop importante pour que nous ne lui consacrions point une étude particulière. En même temps que nous examinerons ce long chapitre traité avec amour par l'auteur, nous parlerons des planches de l'album qui accompagne l'*Histoire des arts industriels*, et qui en double le prix.

ALFRED DARCEL.

(La suite prochainement.)



BURETTE. — XVIe SIÈCLE.

Digitized by Google

L'ART DE TERRE

CHEZ LES POITEVINS

SUIVI D'UNE ÉTUDE SUR L'ANCIENNETÉ DE LA FABRICATION DU VERRE EN POITOU

Par M. Benjamin FILLON



L peut paraître banal de dire qu'un livre était impatiemment attendu; ici, pourtant, ce n'est point une phrase de prospectus, c'est la vérité vraie. M. Benjamin Fillon annonçant, dans sa *Lettre à M. Riocreux*[1], la découverte du lieu où s'étaient fabriquées les faïences dites de Henri II, avait mis en émoi le monde de la curiosité; quelque confiance qu'inspirât un savant dont les travaux sont toujours marqués du sceau de la conscience, on voulait des preuves... Elles ont paru; la question appartient désormais à la critique; nous allons tâcher de la faire connaître dans sa situation actuelle.

M. Fillon écrit en commençant : « Ce volume est simplement un recueil de notes destiné à ceux qui s'occupent des origines de nos industries nationales; » on pourrait donc s'étonner d'y trouver toute une théorie touchant l'influence de la constitution sociale sur le goût et les produits de l'intelligence. Cette théorie, dont le point de départ est une lettre du numismatiste Lelewel, est certes personnelle à l'auteur, et nous ne voulons ni la discuter, ni la remplacer par d'autres considérations plus ou moins contestables. Nous nous contenterons de protester, au nom de l'art même, contre l'accusation de barbarie et de servilité que M. Fillon jette en masse à l'époque féodale. N'ont-ils donc rien inventé, ces illustres maçons qui, dressant les cathédrales aux voûtes hardies, aux tours élancées, trouvaient dans les plantes du sol français une source nouvelle de décorations élégantes? Leur génie substituait une végétation nouvelle à l'acanthe grecque trop longtemps employée, de capricieux entrelacs aux méandres monotones; il faisait plus encore, libre parmi tant d'esclaves, il savait fronder les mœurs par des caricatures vengeresses, et les porches des églises et des monastères montraient à tous, dans les tourments des flammes éternelles, le guerrier oppresseur, le moine paresseux enclin à la luxure et à la gourmandise.

L'auteur semble s'adoucir pour l'époque de la Renaissance; et vraiment, nous n'en voyons pas la raison, car les mœurs et la liberté laissaient alors encore beaucoup à

1. La *Chronique des arts*, n° 7, page 67.

Digitized by Google

désirer, et les dispensateurs de la gloire faisaient souvent de l'art un moyen de luxe et une manifestation d'orgueil.

La décoration aurait continué ensuite à suivre pas à pas les caprices de la mode : froide et compassée sous Louis XIV, elle prendrait, sous la Régence, des allures pimpantes et grivoises pour déchoir, avec Louis XVI, dans la *putréfaction de l'art.*

On ne saurait nier l'influence des mœurs générales sur le goût d'une époque, mais les choses ne marchent pas avec la rapidité que leur prête M. Benjamin Fillon ; et, sur quelques points, les convictions de cet écrivain nous paraissent avoir égaré sa justice.

Tout prouve que, dans les arts, les transformations sont lentes à se produire : l'éblouissante clarté du XVIe siècle a été préparée par le retour vers le goût antique, de quelques génies du XVe, fatigués de ressasser les données ogivales. La fin de la brillante école italienne montre déjà les coquilles et les combinaisons linéaires qui caractériseront l'époque de Louis XIV; l'art chinois même lui fournit quelques rocailles, embryons des chicorées Louis XV; et l'affreux style de cette dernière période n'est, à vrai dire, qu'une importation orientale; en sorte que « cette robe Pompadour, sous les plis de laquelle la courtisanerie aurait contribué à étouffer le goût, » n'est pas une invention française; la favorite artiste subissait la mode et ne l'inspirait pas.

Quant à Louis XVI, pourquoi nier ses efforts pour ramener l'art dans une voie honnête et pure? Quoi, ce serait la putréfaction de l'art, ce retour si ingénu, mais si fervent vers les traditions antiques? Salembier, cherchant à rendre à l'acanthe ses délicatesses, à retrouver le rinceau gracieux des temples grecs, devrait être relégué au-dessous de ceux qui chiffonnaient les odieuses chicorées de Louveciennes. Non, si, comme le prétend M. Fillon avec Jules Renouvier, il existe un art révolutionnaire, celui-ci est le fils légitime de cette renaissance interrompue. Il ne faut pas oublier que les terres cuites antiques, bases du musée céramique de Sèvres, ont été données par Louis XVI à la manufacture pour hâter la restauration du goût.

Obéissant à leurs tendances positives, les hommes datent la naissance de leurs enfants du jour où ceux-ci paraissent à la lumière; mais ces enfants comptent alors neuf mois d'une gestation laborieuse, et le moule qui les a formés a plus d'influence encore sur leur constitution que le sein qui leur fournira son lait. Il en est de même des idées; elles n'éclosent pas spontanément comme la Minerve, fille de Jupiter. La société qui leur donne le jour, en a prolongé plus ou moins longtemps l'incubation, inconsciente souvent de leur véritable père, mais intelligente toujours pour les produire au moment où elles sont viables. Voilà ce qu'on ne doit pas oublier dans la physiologie de l'art : donc, point d'ingratitude, point de partialité chez l'historien, dans l'œuvre sociale comme dans la vigne évangélique, chaque ouvrier doit recevoir son salaire.

Ceci est une digression que rendait nécessaire la notoriété d'un écrivain, tel que M. Fillon; si nous croyons être dans le vrai, il a cru l'être également; il était indispensable d'exposer les deux opinions devant ce grand jury sans appel : la conscience publique.

Abordant le corps même du livre poitevin, nous n'avons plus guère que des éloges à donner à cet ensemble, où nous trouvons mieux que des notes détachées. M. Fillon y prend les œuvres du potier, dans l'ouest de la France, dès les premiers âges de la civilisation; il suit leurs progrès, jusqu'au moment où des influences étrangères en modifient le style; les époques gallo-romaine et romano-gauloise lui four-

Digitized by Google

nissent de précieux spécimens; enfin les inscriptions lui prouvent la richesse céramique du sol poitevin et la part prise dans la fabrication, par des potiers étrangers aux races latine et grecque, et probablement enfants de la Gaule.

Si l'époque romane est muette, l'auteur va retrouver les traces de l'art, vers le XIIIe siècle, dans ces vases grossiers, vernissés en vert et imprimés en creux ou gravés, qui furent, comme il le dit, « les premiers germes des faïences sigillées de la Renaissance ». M. Riocreux qui, le premier, a compris l'importance de ces précieux débris et qui les a colligés avec soin, a prouvé l'inanité des discussions tendant à établir la prééminence de tel pays ou de telle ville, dans l'invention des poteries vernissées. Les recherches de M. Fillon apportent de nouvelles lumières pour cette partie de l'histoire nationale; les inscriptions des bijoux lui donnent la clef de celles des vases; enfin les chartes, en lui révélant le nom du potier Jourdain Begaud, auteur en 1378, de certaines *buyes verdes godronnées*, établissent quelle était la nature des fabrications de ces temps reculés. Un peu plus tard, M. Fillon va nous montrer la terre vernissée appliquée à la construction de poêles d'une dimension monumentale, c'est-à-dire de ceux qu'on est habitué à considérer comme d'origine allemande; et, bien qu'il n'affirme pas qu'ils soient de fabrication poitevine, il fait remarquer que, plus de cent ans avant Palissy, l'ornementation en relief était courante sur les poteries de l'ouest[1].

Mais nous touchons au XVIe siècle, et voici le chapitre spécial à Oiron : ici l'analyse est impuissante, il est impossible de faire saisir, à vol d'oiseau, tout cet ensemble de faits, de noms, de titres, concourant à la preuve de cette assertion capitale : *les faïences, dites de Henri II, sont sorties d'un bourg ignoré du Poitou.* A nos yeux, M. Fillon produit des témoignages suffisants pour mettre sa découverte hors de doute; quelques personnes nient encore, mais cela tient à la répugnance naturelle qu'on éprouve à voir retomber dans la classe des produits ordinaires, les reliques présumées de deux rois et d'une femme célèbre par sa beauté et son influence sur les événements de l'histoire. On sait d'ailleurs, combien la curiosité est exigeante; excitée par la première publication de la découverte, elle eût voulu plus encore peut-être que l'auteur ne nous donne. C'est trop demander. Eh quoi! ces parchemins où Claude Gouffier rappelle les récompenses accordées par sa mère à « François Cherpentier, potyer de ladite dame, et Jehan Bernart, son segrettayre et gardyen de lybrairie, » ne sont-ils pas suffisamment éloquents, lorsqu'on les rapproche des poteries chargées des armes des Gouffier et de leurs emblèmes? N'est-ce rien, de retrouver en place, dans la chapelle d'Oiron, au milieu des mêmes emblèmes sculptés, les mêmes ornements, les carreaux de pavage composés de la terre silico-alumineuse particulière à la vaisselle? N'est-ce pas plus encore de ne pouvoir citer, parmi les armoiries de la faïence fine, que celles des princes dont les Gouffier furent les serviteurs, ou celles des alliés, des amis et des tenants de la maison de Boisy?

M. Fillon discute avec une logique serrée la question des armes et des emblèmes des souverains, et il prouve, par de nombreux exemples, qu'il n'y faut pas toujours voir la trace de la possession personnelle, mais plutôt le désir de la part des grands attachés à la cour, de montrer, sur leurs demeures et les objets à leur usage, l'humble attachement, la soumission complète du feudataire à son seigneur : « ils y figurent « comme date, comme témoignage de respect ou d'affection de la part de ceux qui « les y ont fait placer. »

1. M. Tainturier vient de montrer la même fabrication à Strasbourg.

Digitized by Google

Ce qui rend particulièrement irréfutable la discussion introduite dans ce livre, c'est que l'auteur n'avance rien sans preuves, et coordonne toujours ses documents de manière à ce qu'ils se prêtent un mutuel secours. Ainsi, après avoir avancé qu'Hélène de Hangest, veuve en 1519, d'Artus Gouffier, gouverneur de François Ier, et chargée elle-même de la première éducation de Henri II, fut la promotrice de la fabrication des faïences fines, il accumule les dates tirées des armoiries, étudie la facture des types connus, et arrive à une classification logique de la plupart des pièces, en montrant l'influence successive de chacun de ceux qui inspirèrent l'atelier. D'abord, c'est Hélène elle-même, femme de talent et de goût, puisqu'on lui doit la curieuse suite de crayons des personnages de son temps, enrichie de devises de la main de François Ier. Aussi, les ouvrages faits sous sa direction sont simples, austères même, par suite de son récent veuvage, et se ressentent évidemment de l'influence orientale. Lorsque Claude Gouffier eut perdu sa mère, il poussa ses artistes vers l'imitation des motifs d'architecture semés dans les nouvelles bâtisses du château d'Oiron; cette période est donc surabondante en détails architectoniques, fleurie à l'excès; le gardien de librairie Bernart y introduit d'ailleurs les somptueux détails de l'ornementation typographique de l'époque, et l'on arrive ainsi à ces œuvres, plus riches que belles, qui, loin d'être le développement de l'art, nous conduisent vers sa décadence.

Ici, M. Fillon place une remarque aussi intéressante qu'ingénieuse suggérée par la vue d'une coupe appartenant à madame la baronne James de Rothschild. L'écu de France, les fleurs de lis et les dauphins disent assez quelle est l'époque de sa fabrication, et cependant de petits lézards placés à l'extérieur indiquent déjà la tendance des potiers vers les rustiques figulines. Les oies symboliques d'Oiron (rond d'oies) jetées dans la décoration viennent, comme celle gravée sous le fragment de buie du musée de Poitiers, localiser l'usine dans la grande plaine de la vicomté de Thouars.

Dans la troisième période, toute de décadence, l'influence des œuvres de Palissy devient manifeste : ce sont encore la plupart des poinçons de l'ancien atelier, mais Bernart et Cherpentier ont disparu, et leurs successeurs se montrent indignes de les remplacer; les thermes symboliques, la légende des Gouffier ne suffisent plus à rehausser les vulgaires poteries qui les portent, et les grenouilles ventrues, les lézards disgracieux qui saillissent de toutes parts, font regretter les charmantes arabesques dont elles envahissent la place.

Nous ne pouvons résister au désir de reproduire un passage du livre de M. Fillon : « En décrivant, dit-il, la coupe n° 39, fabriquée avant le 31 mars 1547, époque « de l'avénement de Henri II, puisqu'elle porte encore les dauphins qui disparurent « ensuite, j'ai fait remarquer la présence de quatre lézards en relief, posés sur le pour- « tour. Si petits qu'ils soient, leur importance est extrême dans le débat, puisqu'ils « assignent une date précise à l'introduction de l'élément rustique dans l'ornementa- « tion de nos faïences. D'abord simple accessoire, cet élément élargit peu à peu sa « place, puis finit par envahir la surface entière des vases. Coïncidence remarquable ! « c'est précisément vers 1547 que Palissy conçut lui-même, pour la première fois, la « pensée de façonner de rustiques figulines, fait qui ressort clairement d'un passage « du texte de son *Art de terre*. Or, pour que cet emploi, à peu près simultané, de « motifs aussi anomaux ait eu lieu sur deux points différents, éloignés de trente lieues « l'un de l'autre, il faut admettre ou que les potiers d'Oiron aient joué, vis-à-vis du « peintre verrier de Saintes, soit le rôle d'initiateurs, soit celui d'initiés; ou bien que « l'idée première leur soit venue à tous d'une source commune, mais étrangère. De

Digitized by Google

« ces trois hypothèses, la dernière est la vraie. Tous ils ont reçu l'initiation d'un livre « propre à semer, dans leurs imaginations avides de nouveautés, le germe qui a pro- « duit chez chacune d'elles des fruits si différents.

« Ce livre, tous les amateurs de gravures françaises le connaissent : c'est la traduc- « tion en notre langue du *Songe de Polyphile*, imprimée en 1546, œuvre qui a eu « une influence plus considérable qu'on ne se l'imagine sur le goût francais. »

M. Fillon y voit, en effet, la cause de la timide introduction des reptiles dans les faïences d'Oiron, et l'origine, exempte de plagiat, de Palissy, « esprit viril qui saisit « la nature sur le fait et se mit à reproduire ses œuvres au vif avec la terre émaillée. »

Nous l'avouons, cette manière large de juger les tendances d'une grande époque, nous séduit plus que certaines observations microscopiques de gens à vue courte qui affectent d'isoler les hommes du milieu dans lequel ils ont vécu pour mieux montrer leurs faiblesses et vilenies. M. Fillon, lui, ne laisse percer que des pensées généreuses, élevées; aussi nous aimons son étude sur Palissy, bien qu'il restreigne trop, selon nous, le mérite artistique de ce grand naturaliste. Restituer à François Briot la plupart des pièces ornementales imitant l'orfévrerie, et à Barthélemy Prieur les figures importantes sorties du four de Paris, c'est oublier, nous paraît-il, qu'avant de se livrer à l'art de terre, Palissy était peintre verrier, et, par conséquent, versé dans l'étude du dessin. L'artisan admirable qui mourait de faim auprès de fournées imparfaites, dont le commerce se fût montré très-satisfait, ne peut pas être un vulgaire potier, simple mouleur de bestioles et de coquilles. Le goût merveilleux de ses ornements, les retouches qu'il leur faisait subir, montrent sa grande expérience dans le maniement de l'ébauchoir.

Qu'on accepte d'ailleurs, plus ou moins complétement, les opinions de l'auteur sur Palissy et les autres artistes en terre sigillée, l'abondance des matériaux nouveaux et des observations ingénieuses accumulées dans les chapitres X et XI du livre poitevin, vont singulièrement compliquer la tâche de ceux qui s'occupent particulièrement de cette partie de l'histoire céramique. A côté des usines de Palissy, de celle de Fontainebleau, il faudra tenir compte des ateliers poitevins de la chapelle des Pots, de Brizambourg, de Fontenay-le-Comte et d'Apremont. La présence des reptiles, mis en mode par le livre de François Colonne, ne sera plus une présomption d'origine, et là comme ailleurs, c'est une étude savante, consciencieuse, appuyée sur des témoignages authentiques, qui pourra seule révéler la vérité.

Bien d'autres eussent trouvé qu'un livre où la faïence fine d'Oiron et les ouvrages de l'école de Palissy étaient si complétement étudiés, pouvait satisfaire la curiosité publique; que le titre : *l'art de terre en Poitou*, n'exigeait rien de plus qu'une indication sur les faïenceries de Thouars, Rigné, Poitiers, Chef-Boutonne, Saint-Porchaire, l'Ile-d'Elle, et sur la fabrique de porcelaine de Vendrennes. M. Fillon n'a point de ces coquetteries d'auteur. Esprit ardent, chercheur infatigable, il recueille avec tant d'abondance qu'il peut donner sans calcul. Aussi les chapitres qu'il intitule : *Poteries françaises fabriquées hors de la province, poteries faites à l'étranger pour des poitevins,* sont un champ largement ensemencé de germes précieux; marques nouvelles et inconnues, noms d'artistes ignorés jusqu'ici, documents inédits de la plus haute importance, tout cela est présenté modestement à l'*état de notes,* comme l'a dit l'auteur dans son introduction. Heureux les riches qui peuvent, en ouvrant les mains, laisser tomber de tels trésors; leur superflu ferait la fortune de bien d'autres!

Ce hors-d'œuvre ajouté par M. Fillon au corps de son ouvrage, prouve de sa part

Digitized by Google

une grande érudition et une rare sagacité; mais combien de travaux il va imposer aux curieux? Ce Palvadeau qui, en 1643, suivait encore de loin les traces du grand art italien, il faudra bien savoir à quelle usine il consacrait son pinceau? Cette fabrique de Saint-Verain, où Edme Briou employait, en 1642, le grès émaillé bleu, à l'instar de la Flandre, ne provoquera-t-elle pas des recherches, tendant à prouver que la France a toujours exercé une industrie, dont on a eu le tort de rejeter la gloire sur l'étranger?

Le nom de A. Morreine, de Poitiers, relevé sur une figurine de faïence fine, datée de 1751, ne figurera pas non plus en vain dans un livre où les commencements de cette poterie sont si savamment et si irrévocablement attribués à la France. Les secrets d'Oiron n'ont jamais été perdus; vingt établissements successifs les ont exploités dans le nord, dans la Lorraine, en Provence, à Paris et en Poitou, et si, vers la dernière moitié du XVIIIe siècle, des Anglais prétendaient obtenir des priviléges pour introduire chez nous cette industrie de leur pays, ils profitaient de l'ignorance regrettable des agents du pouvoir, et de l'ingratitude de la France envers les inventeurs nés sur le sol.

M. Fillon a donné les renseignements les plus précieux sur les fabriques de Nantes, jusqu'ici à peine connues, et il a trouvé moyen de revendiquer, en passant, la juste part de gloire à laquelle aurait pu prétendre Jacques Fourmy fils, fondateur d'une porcelainerie remarquable et inventeur d'une poterie de santé, dite *hygiocérame*. Fournir aux pauvres, c'est-à-dire au plus grand nombre, une vaisselle abordable par son prix, résistante et pourvue d'un émail assez dur pour qu'on n'ait point à redouter les réactions chimiques que le vernis de plomb peut produire sur les aliments, c'était, certes, rendre un service à l'humanité. Pourtant les hygiocérames de Fourmy ne réussirent pas, ne reçurent aucun encouragement, et c'est à Berlin que nous les voyons exploiter ensuite aux applaudissements de tous. Mais Fourmy était un travailleur sérieux, sans fortune et sans savoir-faire, et *povreté empeche les bons espritz de parvenir.*

Nous avons rendu pleine justice à l'érudition profonde, à la haute sagacité de l'auteur de l'art de terre en Poitou; qu'il nous soit permis de signaler un bien court passage où, séduit par un document isolé, il a cru pouvoir mettre en suspicion une foule d'actes authentiques. C'est à propos de la porcelainerie de Saint-Cloud et de la marque S^t. C. T: « Cette marque, dit-il, est celle de l'un des fils de Henri Trou, qui fut le « fondateur de la fabrique de Saint-Cloud, comme le constate un contrat d'appren- « tissage découvert par M. Riocreux, contrat passé en 1691, entre cet industriel (qua- « lifié dans l'acte : officier de S. A. R. le duc d'Orléans, et *maître de la faïencerie « de Saint-Cloud)* et le père d'un certain Joseph Chicanneau, qu'il s'agissait d'initier « aux pratiques du métier. Par suite du mariage de ce même Henri Trou avec la « veuve d'un autre Chicanneau, appelé Pierre, la fabrique fut plus tard gérée momen- « tanément au nom des enfants de ce dernier, qui étaient déjà instruits des procédés « de fabrication de la porcelaine, et qui demeurèrent ensuite, pendant longues années. « associés à l'entreprise. Ce changement dans la raison commerciale de la maison « provint sans doute de ce que Trou, ayant d'abord négligé de se faire recevoir « membre de la communauté des émailleurs verriers-faïenciers, fut obligé de se « couvrir d'un nom d'emprunt pour obtenir un privilége royal. C'est ce qui a donné « lieu de croire que le père des Chicanneau avait été le fondateur de la manufacture « de Saint-Cloud, assertion consignée du reste dans la supplique de ces derniers, « puisque l'arrêt de 1702 rendu en leur faveur, en fait mention. Mais on sait quelle « foi il faut ajouter aux documents de cette nature, *surtout lorsque d'autres actes « plus sérieux sont en contradiction avec eux.* »

Digitized by Google

Ceci, M. Fillon, est une énormité de la part d'un chartiste! Est-ce bien vous qui, après avoir tiré tant d'utiles parchemins des archives poitevines et de votre propre collection de documents, venez ainsi mettre à néant des actes publics entourés des garanties les plus sérieuses? C'est à regret que nous citons ici nos propres travaux, mais il faut bien vous rappeler que, dans un livre dont nous sommes fiers de voir figurer un exemplaire dans les rayons de votre bibliothèque, nous avons tâché d'établir, d'après les volumineux dossiers des archives nationales, la généalogie des Trou et des Chicanneau, et la part de chaque branche dans l'exploitation du secret de la pâte tendre. Eh bien! si cela ne suffit pas, nous allons vous offrir de nouveaux parchemins.

Extrait des registres de la Cour des aydes. « Veu par la Cour la requeste à elle « présentée par Henry Trou demeurant à Saint-Cloud, contenant que par provisions de « Monsieur fils de France, frère unicque du Roy duc d'Orléans, données à Versailles ce « quinze aoust mil six cent quatre vingt quatre, il auroit esté pourveu de l'estat et « charge de l'un des huissiers de son antichambre vacante par la démission d'Estienne « Thibaud sieur du Tvel, dernier possesseur d'ycelle au lieu et place du g.[1] Roqueron, « le supp.ant estre couché et employé sur l'estat desd. officiers de la maison de Mon- « sieur estant au Greffe de la Cour; Veu aussi ladilte démission passée devant Gaume « et Bru nottaires au Chastellet de Paris le dix.e du mesme mois d'aoust. Publication « faite au prosne de la paroisse Nostre Dame de montagne le dimanche six.e dud. mois « d'aoust. Les d.es lettres de provisions susdattées signées J. Philippe et plus bas Taras « et seellées. Eslection de domicille en la maison de M.e François Chapollin procureur « de la Cour. Ouy le rapport de M.e Antoine Lefebure Conseiller en son Conseil. La « Cour a ordonné et ordonne que le suppliant sera couché et employé sur l'estat des « officiers de la maison du duc d'Orleans estant au greffe d'ycelle en ladite qualité de « l'un des huissiers de son antichambre au lieu et place d'Estienne Thibaud qui en « sera rayé, pour jouir par le supp'iant des gaiges droits privillèges et exemptions « attribuez à la d.e charge en satisfaisant aux esdicts et déclarations du Roy vérifliées « en la Cour, arrests et réglements d'Icelle. Fait à Paris en la première chambre de « la d.e Cour des Aydes le dix neuf aoust mil six cent quatre vingt quatre.

« DU MOLIN. »

« Les lettres de provisions d'est. et charge de l'un des huissiers de l'antichambre de « Monseigneur le duc d'Orléans accordées a Henry Trou, ensemble le présent arrest « ont esté enregistrés au Greffe de l'Eslection de Paris, ce consentant le Procureur du « Roy, pour servir et valloir audit Trou ce que de raison suivant la sentence obtenue « sur la req.te par luy présentée ce jourd'huy treiziesme jour d'octobre mil six cent « quatre vingt quatre.

« MESTAYER. »

« Je soubsigné Curé de Saint Cloud, diocèse de Paris, certifie avoir leu et publié au « prosne de ma messe de paroisse ce jourd'huy dimanche vingt.e jour d'aoust mil six « quatre vingt quatre ensemble un papier cy attaché signé Desmoulin.

« BOUCHAREL
curé. »

On le voit dans cet acte, Trou n'est pas désigné comme maître d'une faïencerie; il demeure à Saint-Cloud et n'y remplit aucun emploi; à quelle époque peut-on fixer la

Digitized by Google

mort de Pierre Chicanneau et les démarches de Trou pour épouser sa veuve? Ce doit être vers 1690; en effet, les enfants Chicanneau, *aidés de leurs oncles,* ont continué la recherche de la porcelaine et sont parvenus à leur but *dès avant l'année 1693,* disent les lettres patentes. Or, au mois d'octobre 1698, Trou, marié à Barbe Coudray et demeurant à la manufacture de faïence, dont il est l'un des entrepreneurs, constitue avec sa femme, une rente en faveur de Jean Chicanneau, *aussi huissier de l'antichambre du duc d'Orléans,* demeurant à la fabrique. Cette rente est hypothéquée sur les bâtiments de la manufacture de faïence et de porcelaine, dont Trou et sa femme sont devenus propriétaires; le capital est d'ailleurs consacré au rachat d'une autre créance antérieure. En 1699, nouvelle constitution de rente basée sur le même motif. Il s'agit donc pour Trou et sa femme de dégager les immeubles hypothéqués par des étrangers, et de réunir les biens dans les mains de la famille. Mais Trou qui intervient ici au nom de la communauté et en autorisant sa femme, veut un titre de plus; les lettres patentes de 1702 ont passé son nom sous silence, car il n'est rien aux yeux de la corporation intéressée au privilége; il se fait donc recevoir en 1706 et voici son brevet:

« A tous ceux qui ces présentes lettres verront Charles Denis de Bullion chevalier « marquis de Gallardon, seigneur de Bonnelles, Bullion, Esclimont, Montloüet et autres « lieux, conseiller du Roy en ses conseils, Prévost de la ville, Prévosté et Vicomté de « Paris, salut. Sçavoir faisons, qu'aujourd'huy Henry Trou a esté receu Maistre Email- « leur marchand verrier fayancier à Paris comme aprentif et sur chef d'œuvre en la « présence et du consentement de Jean Baptiste Chicanneau [1], Jean Douillart, Nicolas « et Antoine Le Jeunehomme, et Liermand Jacques Morieux Jurés de présent en « charge et gardes de ladite communauté, pour ladite maîtrise dorénavant jouir et « user pleinement et paisiblement, tout ainsi que les autres Maistres d'icelle, après « qu'il a fait le serment de bien et fidellement exercer ledit Mestier, garder et observer « les statuts et ordonnances d'iceluy, souffrir la visitation des gardes en la manière « accoutumée. Ce fut fait et donné par Messire Claude Robert, Conseiller du Roy en « ses Conseils et procureur de Sa Majesté au Chatelet, siège Présidial, ville, Pré- « vosté et Vicomté de Paris, Premier Juge et Conservateur des Corps des Marchands, « Arts, Métiers, Maitrises et Jurandes de la dite ville fauxbourgs et Banlieüe de Paris, « le premier jour de septembre mil sept cent six.

« CHAILLON.

« Scellé le 1er septembre 1706.

« DECHAMBAULT. »

Ainsi que nous l'avons dit ailleurs [2] et que l'admet M. Fillon, cette pièce fait comprendre pourquoi Trou n'est point nommé dans les lettres patentes de 1702; mais le motif qui l'excluait d'un acte public ne pouvait l'empêcher de signer, dès 1691, un contrat privé, relatif à une usine dont il était déjà devenu propriétaire, et l'acte d'apprentissage où il s'intitule maître de la faïencerie de Saint-Cloud, ne contredit en rien les autres titres; ici le capitaliste, c'est Trou, les artisans sont les Chicanneau. Nous pourrions le prouver surabondamment par d'autres parchemins; ceux que nous venons de citer nous paraissent suffisants pour décider la question.

1. Ce nom prouve bien que les Chicanneau étaient des faïenciers connus de longue date, et bien placés dans la corporation.

2. *Histoire de la porcelaine*, page 175.

Digitized by Google

Obéissant à nos prédilections et à celles du public, nous avons consacré de nombreuses pages à l'*art de terre*, et il nous reste à peine assez d'espace pour mentionner l'intéressant mémoire sur les verreries poitevines. C'est pourtant là une œuvre patriotique, dont, pour notre part, nous savons un gré infini à l'auteur. Réfuter les opinions banales qui attribuent à Murano et à la Bohême toute verrerie estimable c'est déjà quelque chose; mais prouver, sans ingratitude pour nos initiateurs, que nous avons eu nous-mêmes, des usines dignes de rivaliser avec les plus célèbres, c'est ouvrir un nouveau champ aux études nationales. M. Fillon sera certainement suivi dans cette voie, et personne n'oubliera qu'il a été le premier à la rendre praticable.

Un mot achèvera de faire comprendre en quelle estime nous tenons le livre de M. Fillon. Dans ces derniers temps, des écrivains légers, sacrifiant à la mode, ont parlé des arts industriels et des collections qu'on leur consacre, en dissimulant à peine un mépris profond pour des matières auxquelles ils touchent sans les avoir étudiées. M. Fillon a posé du premier coup la question si haut, qu'elle appelle les méditations de l'historien et du philosophe; d'un simple chapitre de *Poitou et Vendée*, il a fait un livre important dont on peut n'accepter point toutes les théories, mais qui n'en restera pas moins l'un des plus éloquents et des plus glorieux plaidoyers en faveur de nos anciennes industries.

M. Fillon est l'un de ces rudes jouteurs pour lesquels le travail est sans fatigue et sans trêve. Avant que les pages qui précèdent fussent imprimées, il condensait l'*art de terre* en un chapitre spécial de *Poitou et Vendée*. Or, ce chapitre est un livre nouveau, rempli de découvertes et de recherches précieuses.

Il ne s'agit plus maintenant de savoir si la vue de majoliques ferraraises a excité le goût des artistes d'Oiron. M. Fillon nous montre toute une colonie d'Italiens venant implanter chez nous deux industries précieuses : la fabrication de la poterie et de la verrerie d'art. Voici, à Amboise, un *Gérôme Solobrin pothyer*, établi dans les premières années du XVIe siècle; à Machecoul, Jacopo et Ludovico Ridolfi, de Caffagiolo, travaillent pour les Gondi; en 1596, Henri IV accorde des lettres de naturalisation à Giovanni Ferro, verrier, qui faisait aussi de la vaisselle blanche; au Croisic, Horacio Borniola recevait des immunités en 1627, comme récompense de ses travaux. Jean Leone, de Poggio, obtenait sa naturalisation en 1641, pour la fondation d'une faïencerie à Chatellerault; enfin la cité de Rennes ouvrait ses portes à Jean Forasassi, dit Barbarino, qui venait en 1748 s'établir dans le quartier des Capucins.

Nous ne nommerons pas les verriers, plus nombreux encore, qui accouraient en France chercher une hospitalité payée par le talent.

Il faut lire le livre lui-même; il faut suivre les documents curieux jetés par M. Fillon avec cette abondance facile, cette simplicité de bonne foi, qui rendent ses ouvrages si laborieux à consulter. Ce ne sont pas là des écrits que l'on consulte *au pouce;* chaque page a son enseignement, chaque ligne ses révélations; aussi, quel que soit le talent d'exposition de l'auteur, on admire en lui l'historien, et l'intérêt comme le nombre de ses découvertes empêchent qu'on s'arrête à ses qualités d'écrivain.

A. JACQUEMART.

Digitized by Google

EUGÈNE DELACROIX

AU MAROC



Dans les derniers jours de l'année 1831, Eugène Delacroix partait de Paris pour le Maroc avec M. le comte de Mornay. M. de Mornay allait discuter et arrêter avec l'empereur Muley-Abd-er-Rhaman, au nom du roi Louis-Philippe Ier, un traité de commerce fort important au point de vue des intérêts de la naissante colonisation algérienne. Delacroix l'accompagnait sans aucun titre officiel et ne remplissait auprès de l'ambassadeur, homme d'esprit et du meilleur monde, que les devoirs d'un compagnon curieux, ardent et tout enfiévré par cette exaltation que donne aux natures nerveuses la satisfaction longtemps attendue d'un désir.

L'Orient et surtout l'Afrique n'avaient point encore été découverts et percés à jour par les artistes et les littérateurs ethnographes. C'était tout un pays à conquérir pour la palette et la plume. Decamps, à peine arrivé de Smyrne, ne suffisait point à satisfaire la curiosité du public et de ses amis avec ses tableaux, ses aquarelles, ses croquis, ses lithographies même. Le goût des aspects vrais, des formes exactes de la nature dans

Digitized by Google

le paysage, révélé vers 1825 à quelques paysagistes par l'étude au Salon des envois des maîtres anglais descendait peu à peu chez les amateurs, et le paysage historique allait commencer à mourir. Les grandes études historiques des Thierry et des Guizot, les travaux de l'Allemagne sur les points de l'histoire romaine avaient éveillé dans les jeunes esprits je ne sais quel respect tendre pour l'âme si longtemps oubliée de la patrie gauloise, et rallumé un vague sentiment de protestation contre une oppression religieuse, sociale, littéraire, artiste qui, partie de l'Italie au premier siècle de l'ère et au quinzième, avait renversé tous les autels et énervé tous les courages. On se demandait si on ne devait pas remonter aux sources pour retrouver, dans les peuples que la civilisation n'a point complétement transformés, les traits saillants de la vie antique. Or, la partie de l'Afrique baignée par la Méditerranée est certainement la contrée qui a le moins changé depuis et avant la conquête romaine jusqu'à nos jours. Delacroix ne comptait pas s'en tenir aux aspects extérieurs: il avait compris l'importance des exemples de Gros, et que si ce grand maître, comme il l'écrivit plus tard, « a élevé les sujets modernes jusqu'à l'idéal, » c'est pour avoir cherché la passion dans ses mouvements instinctifs et n'avoir fait du costume, à l'envers de l'école académique, qu'un habillement indifférent dans la signification générale, sinon dans le détail. En un mot, Delacroix — qui avait fait au collége Louis-le-Grand d'excellentes études classiques (nous avons publié de lui dans la *Nouvelle Revue de Paris* une curieuse traduction des Bucoliques de Virgile) — Delacroix comptait faire au Maroc des études sur la vie, le costume, les usages, le geste des Arabes soit pour en transporter les côtés typiques dans la peinture décorative et allégorique, soit pour les traduire littéralement dans leur saveur originale.

Les lettres et les notes que l'on va lire montreront à chaque pas combien ses espérances se trouvèrent confirmées.

Nous avons hâte de laisser parler Eugène Delacroix lui-même. Quand on aura lu les pages qui suivent, on reconnaîtra que le sens général ne pouvait en être résumé dans quelques lignes. Disons simplement l'origine de ces documents précieux et comment ils sont arrivés dans nos mains.

Les lettres nous ont été confiées par Mme Pierret, veuve de M. Pierret, le plus ancien des amis de Delacroix, le plus ardent et le plus fidèle. Depuis la sortie du collége une correspondance des plus actives s'établissait entre eux dès qu'ils étaient séparés l'un de l'autre. Le mariage de M. Pierret avec une femme dont l'intelligence égale le cœur ne nuisit en rien à cette touchante amitié. A son retour du Maroc, Delacroix fit le soir, dans la maison de son ami, bien des croquis d'un haut intérêt,

Digitized by Google

et qui, dans sa pensée, devaient servir pour un *Voyage au Maroc*, qu'il se proposait de publier lui-même.

Les notes ont été transcrites par nous-même sur l'album qui échut à la vente à M. le duc d'Aumale et sur celui qui resta en notre possession. Un troisième album, devenu la propriété de M. Riesener, ne contient guère, au milieu d'aquarelles précieuses et de croquis variés, que des dates.

Nous devons signaler les divers commencements d'exécution qu'eut, au moins comme préparation, ce *Voyage au Maroc*.

Il y eut d'abord le magnifique album d'aquarelles appartenant au comte de Mornay et exécuté expressément pour lui. Il est composé aujourd'hui encore de dix-sept morceaux capitaux par la chaleur de l'invention et le soin du rendu. Nous le décrirons dans un prochain article, et l'on verra que toutes les scènes qu'il compte avaient été en même temps déjà notées à la plume par Delacroix.

Plus tard, Delacroix exécuta à la plume quelques lithographies qui restèrent absolument inédites, sauf quelques très-rares épreuves d'essai : les *Costumes de Tanger*, les *Muletiers de Tétuan*, les *Femmes d'Alger*, etc. Ce sont deux de ces pièces que la *Gazette* a pu acquérir à la vente posthume de son atelier, dans l'état le plus parfait de conservation.

A l'occasion de la *Noce juive dans le Maroc* (salon de 1841), Eugène Delacroix publia dans le *Magasin pittoresque* un bois représentant le musicien juif accroupi dans le fond de la salle, et l'article qui accompagne ce bois est écrit par lui-même.

Enfin en 1844 (juillet et août) l'*Illustration* publia six bois intercalés dans des articles de politique et de renseignements sur le Maroc auxquels Delacroix n'est peut-être point absolument étranger. Ils sont gravés en *fac-simile*, quelques-uns exprimant assez bien la délicatesse ou l'énergie du trait, d'autres remplis de demi-teintes, alourdis par des fonds, des ciels, des distributions de travaux parallèles ou croisés qui leur ôtent toute grâce, tout effet, toute couleur. L'empereur Muley-Abd-er-Rhaman, à cheval, un soldat à sa droite et un porte-parasol derrière lui, montre quels bois merveilleux de fraîcheur et de force Delacroix savait dessiner et l'influence qu'il eût exercée en ce sens sur l'école. Ces bois l'avaient beaucoup préoccupé. Il avait fait et refait des aquarelles, des dessins et des calques avant de s'arrêter à une composition définitive. M. Alfred Robaut, dont nous avons récemment publié un *fac-simile*, a reproduit, dans la seconde de ses livraisons de *Dessins et croquis*, une belle variante de ce groupe si patriarcal et si noble.

Digitized by Google

Nous commençons par les lettres. Les albums viendront ensuite.

A M. PIERRET, RUE SAINTE-ANNE, 18.

Toulon, 8 janvier 1832.

. . . . . Nous avons eu beaucoup de contrariétés dans ce maudit voyage. Un froid et une gelée de chien pour partir; il a neigé vers Lyon et jusque près d'Avignon comme je ne l'ai pas vu depuis longtemps à Paris, et pour arriver à Marseille et Toulon une bourrasque de vent et de pluie qui nous a percés. C'est ce qui nous a tant retardés. Heureusement j'espère que nous ne tarderons pas trop à partir. C'est probablement pour après demain. Tu es venu, je crois, à Toulon. C'est un fort beau pays. Voilà le Midi enfin; je me retrouve. La belle vue et les belles montagnes!

Je ne suis pas entré sans tristesse à Marseille. Le temps et sa faulx ont rudement travaillé autour de moi et sur des têtes chères depuis le jour où je l'avais quitté. J'ai été heureux d'y retrouver des souvenirs encore vivants de mon père.

A propos, j'ai vu Fontainebleau en passant. Le vandalisme y fait de fameux coups. Il est inimaginable que la déraison aille à ce point de saccager les admirables restes de peinture qui s'y trouvent, pour faire place aux échafauds et à la brosse de M. Alaux le Romain. Je suis convaincu que je ne trouverai rien de si barbare en Barbarie. Mais que la volonté du diable soit faite ..

Adieu... Cette agitation me plaît. Mon camarade de route est parfait.

Devant Tanger, 24 janvier 1832.

Enfin devant Tanger! Après treize jours fort longs et d'une traversée tantôt amusante, tantôt fatigante, et après avoir éprouvé quelques jours de mal de mer, ce à quoi je ne m'attendais pas, nous avons essuyé des calmes désespérants et puis des bourrasques assez effrayantes à en juger par la figure du commandant de la *Perle*. En revanche, des côtes charmantes à voir, Minorque, Majorque, Malaga, les côtes du royaume de Grenade, Gibraltar et Algésiras. Nous avons relâché dans ce dernier endroit. J'espérais débarquer à Gibraltar, qui est à deux pas, et à Algésiras par la même occasion; mais l'inflexible quarantaine s'y est opposée. J'ai pourtant touché le sol andalou avec les gens qu'on avait envoyés à la provision. J'ai vu les graves Espagnols en costume *à la Figaro* nous entourer à portée de pistolet de peur de la contagion, et nous jeter des navets, des salades, des poules et prendre du reste, sans le passer dans le vinaigre, l'argent que nous déposions sur le sable de la rive. Ça été une des sensations de plaisir les plus vives que celle de me trouver, sortant de France, transporté, sans avoir touché terre ailleurs, dans ce pays pittoresque; de voir leurs maisons, ces manteaux que portent les plus grands gueux et jusqu'aux enfants des mendiants, etc. Tout Goya palpitait autour de moi [1]. Ça été pour peu de temps.

1. Goya fut une des grandes admirations de la jeunesse de Delacroix. Nous possédons de lui plus de cinquante croquis ou dessins d'après les *Caprices*

Digitized by Google

Repartant de là hier matin, nous comptions être à Tanger hier soir. Mais le vent, qui était d'abord insuffisant, s'est élevé si fort sur le soir que nous avons été obligés de franchir entièrement le détroit et d'entrer malgré nous dans l'Océan. Nous avons passé une très-mauvaise nuit; mais la chance ayant tourné vers le matin, nous avons pu revenir sur nos pas, et ce matin, à neuf heures, nous avons jeté l'ancre devant Tanger. J'ai joui avec bien du plaisir de l'aspect de cette ville africaine. Ç'a été bien autre chose quand, après les signaux d'usage, le consul est arrivé à bord dans un canot qui était monté par une vingtaine de marabouts noirs, jaunes, verts qui se sont mis à grimper comme des chats dans tout le bâtiment et ont osé se mêler à nous. Je ne pouvais détacher mes yeux de ces singuliers visiteurs. Tu juges, cher et bon, de mon plaisir de voir pour la première fois chez eux ces gens que je viens chercher de si loin : car c'est bien loin, cher ami, et j'ai plus d'une fois, dans les planches de ma prison flottante et durant des nuits assommantes de roulis et de mauvaise mer, songé à mon nid paisible et aux figures que j'aime depuis que j'aime. Si c'était à refaire, je referais le voyage, mais l'absence a bien des chagrins.

Nous devons faire demain notre entrée magnifique. Nous serons reçus par les consuls des autres puissances, par le pacha, etc.

(Delacroix recommande, dans la fin de cette lettre, de prier M. Villot de copier la musique promise, de remettre les lettres pour lui à M. Feuillet (de Conches), etc.

Tanger, 25 janvier.

J'arrive maintenant à Tanger. Je viens de parcourir la ville. Je suis tout étourdi de tout ce que j'ai vu. Je ne veux pas laisser partir le courrier, qui va tout à l'heure à Gibraltar, sans te faire part de mon étonnement de toutes les choses que j'ai vues. Nous avons débarqué au milieu du peuple le plus étrange. Le pacha de la ville nous a reçus au milieu de ses soldats. Il faudrait avoir vingt bras et quarante-huit heures pour donner une idée de tout cela. Les Juives sont admirables. Je crains qu'il soit difficile d'en faire autre chose que de les peindre : ce sont des perles d'Éden. Notre réception a été des plus brillantes pour le lieu. On nous a régalés d'une musique militaire des plus bizarres. Je suis en ce moment comme un homme qui rêve et qui voit des choses qu'il craint de pouvoir lui échapper...

EUGÈNE.

Tanger, 8 février.

. . . . . Il y a eu une occasion dernièrement, j'ai été averti trop tard pour en profiter. Il faut faire comme on peut. Je suis vraiment dans un pays fort curieux. Ma santé y est bonne, je crains seulement un peu pour mes yeux. Quoique le soleil ne soit pas encore très-fort, l'éclat et la réverbération des maisons qui sont toutes peintes en blanc me fatiguent excessivement. Je m'insinue petit à petit dans les façons du pays, de manière à arriver à dessiner à mon aise bien de ces figures de Maures. Leurs préjugés sont très-grands contre le bel art de la peinture, mais quelques pièces d'argent par-ci par-là arrangent leurs scrupules. Je fais des promenades à cheval aux environs qui me font

Digitized by Google



EUGÈNE DELACROIX EN COSTUME DE VOYAGEUR.

(Extrait d'un de ses albums au Maroc.)

Digitized by Google

un plaisir infini, et j'ai des moments de paresse délicieuse dans un jardin aux portes de la ville, sous des profusions d'orangers en fleur et couverts de fruits. Au milieu de cette nature vigoureuse, j'éprouve des sensations pareilles à celles que j'avais dans l'enfance; peut-être que le souvenir confus du soleil du midi, que j'ai vu dans ma première jeunesse, se réveille en moi. Tout ce que je pourrai faire ne sera que bien peu de chose en comparaison de ce qu'il y a à faire ici; quelquefois les bras me tombent, et je suis certain de n'en rapporter qu'une ombre.

Je ne me souviens pas si j'ai pu, dans ma dernière lettre, vous parler de ma réception chez le Pacha, trois jours après celle qu'il nous fit sur le port; je vous en fatiguerai de reste. Je ne crois pas non plus vous avoir écrit depuis une course que nous avons faite aux environs de la ville avec le consul anglais qui a la manie de monter les chevaux difficiles du pays, et ce n'est pas peu dire, car les plus doux sont tous des diables. Deux de ces chevaux ont pris dispute et j'ai vu la bataille la plus acharnée qu'on puisse imaginer, tout ce que Gros et Rubens ont inventé de folies n'est que peu de chose auprès. Après s'être mordus de toutes les manières en se grimpant l'un sur l'autre, et en marchant sur les pieds de derrière comme des hommes, après s'être, bien entendu, débarrassés de leurs cavaliers, ils ont été se jeter dans une petite rivière dans laquelle le combat a continué avec une fureur inouïe. Il a fallu des peines de diable pour les tirer de là.

L'empereur s'apprête à nous faire une réception des plus magnifiques. Il veut nous donner une haute idée de sa puissance. Nous commençons à craindre qu'il ne lui prenne fantaisie d'aller à Maroc nous recevoir : ce qui nous ferait faire près de 400 lieues à cheval pour aller et venir. Il est vrai que c'est un voyage des plus curieux et que très-peu de chrétiens peuvent se vanter d'avoir fait.

Il est probable qu'il nous recevra à Méquinez, une des capitales de l'empire. La meilleure manière de m'écrire est celle-ci : Affranchir jusqu'à la frontière et mettre cette adresse : A M. Thibaudeau, agent consulaire de France, à Gibraltar, pour remettre à Tanger à M. Delacroix.

Tanger, 29 février.

. . . . . Je ne te demande pas de nouvelles, je n'en suis pas plus avide ici qu'à Paris où j'ai l'habitude de ne vivre qu'au gré des émotions que mon cœur me donne..... J'en excepte pourtant un petit amour sentimental que je file ici avec une très-jolie et décente petite Anglaise.

J'emploie avec plaisir une part de mon temps au travail, une autre considérable à me laisser vivre; mais jamais l'idée de réputation, de ce salon que je devais manquer, comme on dirait, ne se présente à moi, je suis même sûr que la quantité assez notable de renseignements que je rapporterai d'ici ne me servira que médiocrement. Loin du pays où je les trouve, ce sera comme des arbres arrachés de leur sol natal; mon esprit oubliera ces impressions, et je dédaignerai de rendre imparfaitement et froidement le sublime vivant et frappant qui court ici dans les rues et qui vous assassine de la réalité. Imagine, mon ami, ce que c'est que de voir couchés au soleil, se promenant dans les rues, raccommodant des savates, des personnages consulaires, des Catons, des Brutus, auxquels il ne manque même pas l'air dédaigneux que devaient avoir les maîtres du

Digitized by Google

monde; ces gens-ci ne possèdent qu'une couverture dans laquelle ils marchent, dorment et sont enterrés, et ils ont l'air aussi satisfaits que Cicéron devait l'être de sa chaise curule. Je te le dis, vous ne pourrez jamais croire à ce que je rapporterai, parce que ce sera bien loin de la vérité et de la noblesse de ces natures. L'antique n'a rien de plus beau. Il passait hier un paysan qui était f..... comme tu vois ici : Plus loin voici la tournure qu'avait avant-hier un vil Maure auquel on donne 20 sous. Tout cela en blanc, comme les sénateurs de Rome et les panathénées d'Athènes. Adieu, je ferme ma lettre. Ces musulmans sont très-temporiseurs. Nous ne partons pour Mekenez [1] que lundi, après demain... J'apprends que le choléra est à Londres. Diable!

EUG.

Mequinez ou Mikez, 16 mars 1832.

Nous sommes depuis hier dans cette ville, terme de notre voyage. Nous avons mis une dizaine de jours pour faire cinquante lieues. Cela ne paraît rien. Cela ne laisse pas que d'avoir sa fatigue quand on va au pas au soleil sur de mauvaises selles. C'est furieusement de l'Afrique à présent. Notre entrée ici a été d'une rareté extrême, et c'est un plaisir qu'on peut fort bien souhaiter de n'éprouver qu'une fois dans sa vie. Tout ce qui nous est arrivé ce jour-là n'était que le complément de ce à quoi nous avait préparé la route. A chaque instant on rencontrait de nouvelles tribus armées qui faisaient une dépense de poudre effroyable pour fêter notre arrivée. Chaque gouverneur de province nous remettait à celui qui suivait, et notre escorte déjà très-considérable s'augmentait de la garde de ces nouveaux venus. De temps en temps nous entendions quelques balles oubliées qui sifflaient au milieu de la réjouissance. Nous avons eu entre autres un passage de rivière, bien entendu sans ponts et sans bateaux, qui peut être comparé au passage du Rhin pour la quantité de coups de fusil qui nous accueillaient. Mais tout cela n'était rien au prix de notre réception dans la capitale. On nous a d'abord fait prendre le plus long pour nous faire tourner alentour et nous faire juger de son importance. L'empereur avait ordonné à tout le monde de s'amuser et d'aller nous faire fête sous les peines les plus sévères, de sorte que la foule et le désordre étaient extrêmes. Nous savions qu'à la réception des Autrichiens qui sont venus il y a six mois, il y avait eu douze hommes et quatorze chevaux tués par divers accidents. Notre petite troupe avait donc beaucoup de peine à se maintenir ensemble et à se retrouver au milieu des milliers de coups de fusil qu'on nous tirait dans la figure. Nous avions la musique en tête et plus de vingt drapeaux portés par des hommes à cheval. La musique est également à cheval : elle consiste dans des espèces de musettes et des tambours pendus au cou du cavalier, sur lequel il frappe alternativement et de chaque côté avec un bâton et une petite baguette. Cela fait un vacarme extrêmement étourdissant qui se mêle aux décharges de la cavalerie et de l'infanterie et des plus enragés qui perçaient tout autour de nous pour nous tirer à la figure. Tout cela nous donnait une colère mêlée de comique que je me rappelle à présent avec moins d'humeur. Ce triomphe qui ressemblait au supplice de quelques malheureux qu'on mènerait pendre, dura depuis le matin jusqu'à quatre heures de l'après-midi.

1. Nous avons conservé dans les copies de manuscrits les variantes d'orthographe. Des croquis sont intercalés dans la lettre.

Digitized by Google

Nota bene que nous avions à peine pris un léger à-compte sur le déjeuner à sept heures du matin sous notre tente. Au milieu de ma fureur, j'ai remarqué dans cette ville des édifices fort curieux, toujours dans le style mauresque, mais plus imposants qu'à Tanger[1].

---

20 mars.

Dans ce moment, nous sommes prisonniers dans une maison de la ville environ depuis cinq ou six jours, jusqu'au moment où nous aurons notre audience. Étant toujours en présence les uns des autres, nous sommes moins disposés à la gaieté, et les heures paraissent fort longues, quoique la maison où nous logeons soit fort curieuse pour l'architecture moresque, qui est celle de tous les palais de Grenade dont vous avez vu les gravures. Mais j'éprouve que les sensations s'usent à la longue, et le pittoresque vous crève tellement les yeux à chaque pas, qu'on finit par y être insensible. On a apporté avant-hier un paquet de lettres. C'était un piéton expédié de Tanger, car on n'a aucun moyen de communiquer dans ce pays où il n'y a ni routes, ni ponts, ni bateaux sur les rivières... Nous avons à rester ici environ une dizaine de jours encore. Je vous écrirai de Tanger pour vous parler de l'époque probable de mon retour.

EUG.

---

23 mars.

Nous avons eu hier l'audience de l'empereur[2]. Il nous a accordé une faveur qu'il n'accorde jamais à personne, celle de visiter ses appartements intérieurs, jardins, etc. Tout cela est on ne peut plus curieux. Il reçoit son monde à cheval lui seul, toute sa garde pied à terre. Il sort brusquement d'une porte et vient à vous avec un parasol derrière lui. Il est assez bel homme. Il ressemble beaucoup à notre roi : de plus la barbe et plus de jeunesse. Il a de quarante-cinq à cinquante ans Il était suivi de sa voiture de parade; c'est une espèce de brouette traînée par une mule. Il s'agit maintenant de ne pas pourrir trop longtemps en Afrique. Je crains qu'on ne nous retienne beaucoup à Tanger... Pierret, veux-tu, quand tu iras à mon atelier, faire descendre le ressort du chevalet qui porte la bataille de Nancy[3] pour qu'il se fatigue moins et que le tableau porte en bas; c'est un peu tard, mais n'importe.

Méquinez, 2 avril.

Cher ami, je suis encore ici; vous voyez que nous ne nous trompions pas beaucoup quand nous calculions que les trois mois au moins seraient employés au voyage. Heureusement les affaires sont terminées et nous partons après demain pour retourner à

1. Nous avons reconnu l'impossibilité d'interrompre ces lettres pour y intercaler les notes des albums. Nous les donnerons toutes ensemble dans un prochain article.

2. La Réception de l'*Empereur Abd-er-Rhaman*, une des belles toiles de l'œuvre du maître, est aujourd'hui au musée de Toulouse.

3. La *Bataille de Nancy*, aujourd'hui dans le musée de Nancy.

Digitized by Google

Tanger, d'où, je pense, nous ne tarderons pas à nous embarquer. Il y a la perspective de la quarantaine qui n'est pas amusante; mais quand on a une fois touché terre et surtout celle où l'on a laissé tous ses souvenirs, c'est une pénitence moins dure que celle à laquelle je suis soumis depuis dix-huit ou vingt jours que je suis ici comme un prisonnier. Je vous ai mandé dans ma première lettre que nous avions eu l'audience de l'empereur. A partir de ce moment, nous étions censés avoir la permission de nous promener par la ville; mais c'est une permission, dont moi seul j'ai profité entre mes compagnons de voyage, attendu que l'habit et la figure de chrétien sont en antipathie à ces gens-ci, au point qu'il faut toujours être escorté de soldats, ce qui n'a pas empêché deux ou trois querelles qui pouvaient être fort désagréables à cause de notre position d'envoyés. Je suis escorté, toutes les fois que je sors, d'une bande énorme de curieux qui ne m'épargnent pas les injures de chien, d'infidèle, de *caracco*, etc., qui se poussent pour s'approcher et pour me faire une grimace de mépris sous le nez. Vous ne sauriez imaginer quelle démangeaison on se sent de se mettre en colère, et il faut toute l'envie que j'ai de voir pour m'exposer à ces gueuseries. J'ai passé la plupart du temps ici dans un ennui extrême, à cause qu'il m'était impossible de dessiner ostensiblement d'après nature, même une masure. Même de monter sur la terrasse vous expose à des pierres ou à des coups de fusil. La jalousie des Maures est extrême, et c'est sur les terrasses que les femmes vont ordinairement prendre le frais ou se voir entre elles.

On nous a envoyé l'autre jour des chevaux pour le roi (on vient de m'en envoyer un), une lionne, un tigre, des autruches, des antilopes, une gazelle, etc., ou une espèce de cerf, qui est une méchante bête, qui a pris en grippe une de ces pauvres autruches et l'a embrochée de ses deux cornes, ce dont celle-ci a trépassé ce matin. Voilà les événements qui varient notre existence. Du reste, point de nouvelles...

Je ne vous parle pas de toutes les choses curieuses que je vois. Cela finit par sembler naturel à un Parisien logé dans un palais mauresque, garni de faïences et de mosaïques. Voici un trait du pays : hier, le premier ministre, qui traite avec Mornay, a envoyé demander une feuille de papier pour nous donner la réponse de l'empereur. Avant-hier, on lui avait envoyé une selle en velours et en or qui est inestimable.

Tanger, 5 juin.

. . . . . Je reviens de l'Espagne, où j'ai passé quelques semaines : j'ai vu Cadix, Séville, etc. Dans ce peu de temps, j'ai vécu vingt fois plus qu'en quelques mois à Paris. Je suis bien content d'avoir pu me faire une idée de ce pays. A notre âge, quand on manque une belle occasion comme celle-ci, elle ne se retrouve plus. J'ai retrouvé en Espagne tout ce que j'avais laissé chez les Maures. Rien n'y est changé que la religion; le fanatisme du reste y est le même. J'ai vu les belles Espagnoles, qui ne sont pas au-dessous de leur réputation. La mantille est ce qu'il y a au monde de plus gracieux. Des moines de toute couleur, des costumes andalous, etc. Des églises et toute une civilisation comme elle était il y a trois cents ans... Je suis revenu ici depuis trois jours et j'y suis en attendant l'ordre de revenir. Nous passerons par Oran avant de toucher la belle patrie. Quand l'idée de retour me vient en tête, je l'écarte; qui vais-je trouver mort ou infirme à jamais? Quelles nouvelles révolutions nous préparez-vous avec vos

Digitized by Google

chiffonniers et vos carlistes, et vos Robespierres de carrefours. *Tempora!...* Est-ce à ce prix qu'on achète la civilisation et le bonheur d'avoir un chapeau rond au lieu d'un burnous?

Le climat de Tanger est délicieux; il n'y fait pas à beaucoup près aussi chaud qu'en Espagne, surtout dans l'intérieur de l'Andalousie. Ma santé va toujours, mais la vôtre? Écris-moi toujours ici, peut-être n'y serai-je plus dans deux jours. Mais tout est incertain.

Toulon, 5 juillet 32.

Je suis ici depuis ce matin seulement. Nous sommes partis de Tanger il y a plus d'un mois; mais nous devions voir Oran et ensuite Alger, d'où nous arrivons. Je ne suis pas fâché d'avoir été à même de comparer ces lieux-là avec mon Maroc, et, en bonne conscience, quoique le temps de mon voyage ait de beaucoup dépassé ce que j'avais calculé, il aura été curieux de voir tant de choses diverses. Les vents contraires nous ont fatigués. Nous commençons un vrai purgatoire : c'est l'insipide quarantaine. La promenade pendant quelques instants dans un clos pelé, où il n'y a pas un arbre qui m'aille au genou et avec le soleil du pays, c'est une faible ressource. Il y a la perspective agréable de trois cimetières propres à enterrer les gens qui meurent autant d'ennui, je pense, que de peste, et le meuble principal qui occupe agréablement l'entrée est une table de pierre sur laquelle on fait l'autopsie des trépassés. N'est-il pas dur d'être en France et d'y être traité en prisonnier et en Africain...?

Ici s'arrêtent les lettres de Delacroix à son ami Pierret pendant son absence de France. Nous serons forcés de revenir sur nos pas à propos du dépouillement des albums. Ce sont des textes qu'il est difficile de fondre et qu'il serait odieux de mutiler.

PHILIPPE BURTY.

(La fin prochainement.)



Digitized by Google

MUSÉE NAPOLÉON III

COLLECTION CAMPANA

LES VASES PEINTS [1].

XXXVI.



ous avons successivement examiné les diverses périodes de l'art céramographique et nous allons arriver à l'époque de la décadence. Plus on avance vers les temps où l'art vint à décliner, plus on trouve une profusion d'ornements et de couleurs; c'est par ce luxe d'ornementation poussé jusqu'à l'excès et si éloigné de la noble simplicité des grands artistes qu'on cherche à suppléer à la beauté des formes, à la pureté des lignes, à l'élégance de la composition.

Mais avant de passer à l'examen des dernières productions de cet art, il me reste à dire plusieurs choses des vases de la belle époque et de l'époque intermédiaire qui amena assez rapidement la décadence.

J'ai déjà eu occasion de parler des vases à ornements dorés relevés en bosse [2]. Ce sont, la plupart du temps, parmi les vases d'une certaine

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, septembre et décembre 1862; mars, avril et novembre 1863; février et mai 1864.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1863, p. 261 ; mai 1864, p. 418.

Digitized by Google

dimension, des amphores de la forme de la *pélikè*, parmi les petits, des aryballes et des lécythus. On en a fabriqué à Athènes, et il semble qu'il y ait eu des fabriques du même genre dans l'Italie méridionale et dans la Crimée, à moins de croire que les vases de cette espèce aient été portés par le commerce de l'Attique dans les pays où on les a trouvés. C'est sur ces sortes de vases ornés de compositions d'une exquise élégance qu'on lit des noms de personnages allégoriques, Εὐδαιμονία, Εὐνομία, Ὑγεία, Παιδία, Πανδαισία, Εὐκλεία, etc. Je ne citerai ici aucun sujet en particulier et me contenterai de renvoyer le lecteur à mes articles précédents[1].

Les vases de la période intermédiaire, ceux que l'on peut considérer comme ayant été fabriqués vers l'époque d'Alexandre le Grand ou peu de temps après la mort du héros macédonien, sont déjà décorés d'un grand nombre de figures, mais leurs dimensions ne dépassent pas certaines limites. Ce sont en général des hydries ou des cratères et des oxybaphons. Les compositions tracées sur ces sortes de vases sont élégantes, mais l'ordonnance, à force de vouloir étendre le nombre des figures, trahit une certaine maladresse. On peut citer ici deux belles hydries du musée de Berlin, toutes les deux tirées de la nécropole de Vulci. Sur l'une est représenté le combat de Cadmus contre le dragon gardien de la fontaine de Dircé[2], sur l'autre on voit le jugement de Pâris[3].

Un vase du musée de Naples sur lequel on a figuré des acteurs qui se préparent à représenter un drame satyrique[4], montre au nombre des personnages un joueur de flûte, nommé *Pronomus* et la présence de ce nom porté par un célèbre joueur de flûte thébain qui avait donné des leçons à Alcibiade[5], pourrait fournir une date historique, si évidemment la fabrication de ce vase n'annonçait un âge très-postérieur à la guerre du Péloponèse. Je suis en conséquence très-disposé à me ranger de l'avis de M. Otto Jahn[6] qui regarde le nom de Pronomus donné ici au joueur de flûte comme se rapportant en effet au célèbre joueur thébain; ce serait la célébrité de ce nom qui aurait déterminé à l'attribuer à d'autres joueurs de flûte qui vivaient dans les temps postérieurs.

1. Voir aussi un article sur les vases à ornements dorés dans la *Revue archéologique*, janvier 1863.

2. Gerhard, *Etruskische und Kampanische Vasenbilder des Königl. Museums zu Berlin*, pl. C.

3. Gerhard, *Apulische Vasenbilder des Königl. Museums*, pl. C.

4. *Monuments inédits de l'Inst. arch.* t. III, pl. XXXI.

5. Paus. *Mess.* XXVII, 4; *Bœot.* XII, 4. — Athen. XIV, p. 631, E.

6. *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München*, p. CXCIX.

Digitized by Google

Les lettres longues H et Ω sont employées sur les vases de la belle époque. Les signatures d'artistes deviennent plus rares; il en est de même des noms propres accompagnés de l'adjectif καλὸς; la formule la plus ordinaire est καλὸς ὁ παῖς, où souvent on a encore conservé la lettre H comme aspiration : καλὸς Hο παῖς. La date des vases où nous rencontrons des lettres longues dans les inscriptions est fournie par les noms des archontes éponymes, tracés sur des amphores panathénaïques[1]. Les lettres longues furent admises dans les actes officiels à Athènes sous l'archontat d'Euclide (olympiade XCIV, 2, avant J. C. 403); mais il est évident, et tous les jours de nouveaux exemples viennent confirmer cette observation, qu'on en faisait usage avant cette époque dans les inscriptions non officielles.

Les compositions à plusieurs zones de figures superposées sont un genre de décoration qui a été constamment employé chez les anciens. On retrouve cette disposition à l'époque la plus brillante des arts comme à l'époque la plus ancienne, et je n'ai qu'à citer ici comme exemple l'admirable vase signé par Midias (conservé au musée Britannique). C'est une hydrie qui appartient à l'art attique du milieu ou plutôt de la dernière moitié du quatrième siècle avant notre ère. Il s'y trouve un grand nombre d'inscriptions qui ont été découvertes et relevées par M. Éd. Gerhard, quoique ce vase soit connu depuis fort longtemps et qu'il ait été gravé et publié plusieurs fois. Outre les noms mythologiques, on y lit le nom de l'artiste, Μειδιας εποιησεν[2].

XXXVII.

Je dois dire ici un mot des vases de terre à couverte noire, d'un émail brillant et enrichis de sujets estampés en relief, genre de décoration qui s'exécutait quand la terre était encore molle et fraîche. Les formes de ces poteries sont très-variées; mais c'est surtout le petit vase à parfums, nommé par les Italiens *gutto* ou *lucerna* qu'on rencontre le plus souvent dans les tombeaux de la Grande Grèce et bien plus rarement dans ceux de l'Étrurie. On connaît aussi des plats de diverses grandeurs, des œno-

1. *Gazette des Beaux-Arts,* septembre 1862, p. 197.

2. Ed. Gerhard, *Notice sur le vase de Midias au Musée Britannique,* Berlin 1840, in-4°. — Cf. *Revue de philologie,* t. II, p. 481 et suiv. — H. Brunn. *Geschichte der griechischen Kunstler*, t. II, p. 706.

Digitized by Google

choés, des coupes et des phiales à ombilic enrichis d'ornements de ce genre. Le sujet que l'on rencontre le plus fréquemment montre autour de l'ombilic quatre quadriges guidés par la Victoire et montés par des divinités[1]. On y voit aussi le vaisseau d'Ulysse passant devant les rochers des Sirènes[2]. Quant aux plats, ils sont ornés de têtes de Méduse, de Bacchus, de Silène, de lion, de panthère et d'empreintes de pierres gravées; et ce qui est très-curieux, on connaît de petites coupes ou cylix ayant à l'intérieur l'empreinte en relief d'un médaillon de Syracuse de la plus belle époque de l'art grec[3]. Les magnifiques médailles de Syracuse ont été frappées dans la première moitié du quatrième siècle avant J.-C., à l'époque de Denys le Tyran, mort en 367. Il est évident que les coupes enrichies d'empreintes de médaillons de Syracuse sont postérieures à la date indiquée ci-dessus et peuvent par conséquent avoir été fabriquées beaucoup plus tard. Mais on ne savait pas jusqu'à quelle époque descendait la fabrication de ces sortes de poteries. Deux plats qui ont fait partie de la collection Campana et qui se trouvent actuellement au musée d'armures et d'antiquités à Bruxelles montrent un relief de forme ronde où sont représentés Romulus et Rémus allaités par la louve. Ce sujet tout à fait romain n'avait pas encore été signalé jusqu'ici sur les vases de cette espèce; sa présence permet de constater que la fabrication des vases à reliefs a continué jusqu'aux derniers siècles avant l'ère chrétienne.

On connaît aussi quelques fragments de poteries de cette espèce avec des inscriptions latines[4].

Dès le milieu du quatrième siècle avant Jésus-Christ, les Romains étaient intervenus dans les affaires de l'Italie méridionale. En 327, le consul Q. Publilius Philon entreprit de réduire la grande ville de Naples[5]; un parti s'était formé pour livrer la ville aux Romains et les deux principaux magistrats grecs Charilaüs et Nymphius étaient à la tête de ce parti. L'antique Parthénope était alors divisée en deux quartiers, *Neapolis*, la *Ville-Neuve*, et *Palæpolis*, la *Vieille-Ville*. Charilaüs, qui commandait dans la seconde, parvint par un stratagème à expulser les Samnites qui opprimaient les habitants et livra la ville aux Romains.

1. Gori, *Museum etruscum*, I, tab. VI. — Sam. Birch, *History of ancient pottery*, t. I, p. 237. — Cf. mon *Cat. Durand*, n° 1364.

2. *Cat. Durand*, n° 1380.

3. Samuel Birch, *loc. cit.* p. 234.

4. Voir *Arch. Zeitung*, 1863, pl. CLXXIII. — Ritschl, *Priscæ latinitatis monumenta epigraphica*, tab. IX et Suppl. III.

5. T. Liv. VIII, 25. sq.

Digitized by Google

A la suite de cet événement qui rendait les Romains maîtres de la cité, ils conclurent une alliance avec les Napolitains; ce traité paraît avoir été célèbre dans l'antiquité sous le nom de *Fœdus Neapolitanum.*

Charles Lenormant[1] a fait remarquer que le nom de Charilaüs, ΧΑΡΙΛΕΩΣ, en entier ou en abrégé, est inscrit sur un grand nombre de didrachmes de Naples. Le style et le travail de ces pièces sont d'une exquise élégance et indiquent l'époque où l'art grec avait atteint son apogée. L'éminent archéologue conclut de ceci que ces monnaies ont été frappées pendant la magistrature du Charilaüs mentionné par Tite-Live, et à l'appui de cette opinion il cite la pièce de bronze publiée par Pellerin[2] et qui aux types ordinaires de Naples joint la légende ΡΩΜΑΙΩΝ.



Le style et le travail des didrachmes qui portent le nom de Charilaüs s'accordent en tous points avec le style de la plupart des vases à couverte noire et à reliefs qu'on voit dans les collections, et cette comparaison avec une monnaie qui porte une date certaine, d'après l'heureuse remarque de Ch. Lenormant, fixe l'âge où florissait la fabrication de ces produits céramiques.

XXXVIII.

Mais il existe encore un autre genre de vases à reliefs. Ce sont ces admirables vases dont la nécropole de Cumes a fourni un certain nombre d'échantillons. Parmi ces vases, celui qui occupe sans contredit le pre-

1. *Revue numism.* 1844, p. 251. — Cf. Fr. Carellii *Num. Italiæ veteris*, tab. CCII, ed. C. Cavedonius, Lips. 1850, tab. LXXV, nos 72-78 et p. 24.

2. *Suppl.* t. II, p. 23. — Mionnet, *Descript.* T. I, p. 121, n° 215. — Je dois avertir pourtant que M. L. Sambon, dans son excellent ouvrage (*Recherches sur les anciennes monnaies de l'Italie méridionale*, p. 37 et 39. Naples 1863, in-8°), attribue cette pièce à Capoue.

mier rang, est la merveilleuse et célèbre hydrie de la collection Campana, aujourd'hui un des plus splendides ornements du musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. La partie inférieure du vase est cannelée et au-dessus de ces cannelures se détache un bas-relief colorié et doré, composé de dix figures, cinq assises et cinq debout. Triptolème y paraît assis sur son char ailé, attelé de deux serpents, le sceptre à la main, au milieu des divinités et des héros d'Éleusis. Parmi ces divinités on distingue les deux grandes déesses, *Cérès* et sa fille *Coré*. Un des héros porte un petit porc, ὀρθαγορίσκος, destiné au sacrifice expiatoire en l'honneur de Déméter Κουροτρόφος.

Dans une seconde frise, placée au-dessous dans la partie la plus renflée de la panse, sont représentés des animaux : des lions, des panthères, des griffons et des chiens, tous dorés; une guirlande de feuilles de myrte dorées décore le col[1].

Pour avoir une idée de l'exquise et surprenante beauté de ce vase, écoutons ce qu'en disait, peu de temps après sa découverte, Raoul Rochette, dans une lettre adressée à M. le professeur Édouard Gerhard : « C'est un vase de très-grande proportion, à trois anses, à vernis noir, « le plus fin et le plus brillant qui se puisse voir; il est orné à plusieurs « hauteurs de frises sculptées en terre cuite et dorées; mais ce qui lui « donne une valeur inestimable, c'est une frise de figures de 4 à 5 pouces « de haut, sculptée en bas-relief, avec les têtes, les pieds et les mains « dorées et les habits peints de couleurs vives, bleues, rouges, vertes, du « plus beau style grec qu'on puisse imaginer. Plusieurs têtes dont la « dorure s'est détachée, laissent voir le modelé qui est aussi fin, aussi « achevé que celui du plus beau camée antique[2]. »

Plusieurs autres vases à reliefs et à dorures trouvés à Cumes sont conservés au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg[3].

Après les vases de Cumes, il faut citer quelques petits aryballes enrichis de reliefs qui méritent d'être signalés ici, entre autres celui qui porte la signature de Xénophante l'Athénien, Ξενοφάντος ἐποίησεν Ἀθήν. Là, les peintures de diverses couleurs et les dorures s'entremêlent et

1. Minervini, *Bull. arch. Nap.* nuova serie, anno terzo 1855, p. 73 et suiv. et pl. VI. — *Compte rendu de la Commission impériale d'archéologie de Saint-Pétersbourg*, 1862, pl. III. — Cf. *Élite des monuments céramographiques*, t. III, p. 123 et suiv.

2. *Arch. Zeitung*, 1854. *Anzeiger*, p. 434.

3. E. Guédéonow, *Notice sur les objets d'art de la galerie Campana à Rome acquis pour le Musée impérial de l'Ermitage*, Paris 1861, in-8°, p. 26 et suiv. — Cf. *Bull. de l'Inst. arch.* 1855, p. XXXV. — Il y a environ une vingtaine de ces vases richement décorés au Musée de l'Ermitage.

Digitized by Google

s'harmonisent avec des figures modelées en relief. On y voit une chasse dans laquelle, suivant l'ingénieuse explication de M. le duc de Luynes [1], paraît le jeune *Darius*, Δαρεύς, le fils d'Artaxerce Mnémon, celui-là même qui, impatient de régner, ourdit une conspiration contre la vie de son père, et périt victime de ses projets criminels [2]. Ce magnifique aryballe, conservé au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, peut avoir été fait vers la centième olympiade (380 ans avant Jésus-Christ) [3].

Je citerai encore deux autres aryballes, l'un au musée Blacas, publié par Panofka [4], et sur lequel on voit en relief *Bacchus* et *Ariadne*, accompagnés de deux bacchantes. Les couleurs employées dans la décoration de ce vase sont le blanc, le rose, le bleu, le vert et le jaune; ces couleurs sont relevées par des parties brillantes d'or.

Le second aryballe a été publié dans les *Monuments inédits* de Raoul Rochette [5]. Le bas-relief, où l'or se marie au jaune, au blanc, au rose, au vert et au bleu, montre *Andromaque* assise sur le tombeau d'Hector; son fils *Astyanax* lui est apporté par sa nourrice; une autre femme, peut-être *Hécube*, se tient près de la jeune veuve du fils de Priam.

Il faut encore dire un mot ici de deux vases de la forme de l'œnochoé et de fabrique gréco-égyptienne, où des figures en relief peintes et dorées, se détachent sur un fond vert brillant, semblable à la couverte vitreuse de la terre cuite, appelée improprement porcelaine égyptienne. L'un, publié par M. Beulé [6], qui en est l'heureux possesseur, montre l'image de la reine Bérénice, femme de Ptolémée III Évergète, accompagnée de l'inscription Βερένικης Βασίλισσης ἀγαθῆς Τύχης, et doit avoir été fait vers l'an 239 ou 238 avant J.-C. L'autre est enrichi de l'image de la reine Cléopâtre Séléné, Θεαι Κλεοπατραι αγαθηι Τυχηι, femme de Ptolémée Soter II. Ce dernier vase, qui a fait partie de la collection Temple, est conservé au Musée britannique, et a été publié par M. François Lenormant [7]. Il porte sa date avec lui, comme l'a fait remarquer le jeune et savant archéologue; il a dû être fait entre les années 107 et 117 avant l'ère chrétienne.

Ces deux curieux vases, fabriqués à plus d'un siècle d'intervalle, ont

1. *Bull. arch. de l'Athenæum français*, 1856, p. 17.
2. Plutarch. *Artax.* 29.
3. *Antiquités du Bosphore Cimmérien*, pl. XLV-XLVI. — *Arch. Zeitung* 1856, pl. LXXXVI-LXXXVII.
4. *Musée Blacas*, pl. III.
5. Pl. XLIX, 3. — Cf. mon *Catalogue Durand*, n° 1379.
6. *Journal des savants*, mars 1862.
7. *Revue archéologique*, avril 1863, pl. VII et p. 259 et suiv.

Digitized by Google

une grande importance au point de vue de l'art comme à celui de la paléographie, et peuvent donner une idée de la céramique gréco-égyptienne.

XXXIX.

Nous avons vu que les couleurs vives et éclatantes, ainsi que l'or, venaient rivaliser pour relever les teintes primitives, le rouge et le noir. A l'époque du grand développement des arts, on savait mettre de l'harmonie entre ces couleurs; mais, quand arriva le moment de la décadence, on employa la couleur blanche avec profusion; on y joignit le rouge foncé, le bleu, le vert, le jaune clair. Le goût pour la richesse de décoration avait introduit les costumes orientaux qui, mêlés aux costumes helléniques, produisaient des contrastes heureux. Ce même penchant pour le luxe se manifeste dans la grande dimension des vases qu'on surcharge de figures et d'ornements, parmi lesquels on retrouve les zones d'animaux. Ces dernières productions de la céramographie rappellent les vases anciens, où le même goût pour le nombre des figures et pour le luxe des ornements se manifeste également. Mais quelle différence entre cet art grave et sérieux et ces dessins où la négligence du peintre trahit son inhabileté et ôte à la composition ce charme naïf qu'on trouve dans les peintures plus anciennes! Il y a une grande inégalité dans les peintures de l'époque de la décadence, car à côté de vases peints avec la dernière négligence, on retrouve encore des compositions dans lesquelles l'intelligence et une certaine habileté ont su conserver leur place. Le déclin de l'art n'est pas arrivé tout d'un coup; on y observe des phases diverses; il y a eu des peintres qui ont su conserver les bonnes traditions, comme il y a eu des artistes d'un talent très-médiocre qui ont poussé la négligence à ses dernières limites. C'est ce qui arrive dans tous les siècles, à toutes les époques où l'art vient à déchoir. Jusqu'à la disparition complète de la céramographie, on a conservé une certaine grâce, une certaine élégance dans les compositions, même les plus vulgaires. Je ne parle pas, bien entendu, des vases d'un travail tout à fait grossier qui se trouvent dans toutes les localités où il y a eu des fabriques de vases peints, ou des imitations étrangères à l'art grec, dont j'aurai occasion de parler plus tard.

On ne peut que suivre difficilement les progrès de la décadence; il est plus facile d'indiquer la marche ascendante et progressive de l'art que

Digitized by Google

de signaler les effets successifs de la décadence, et d'ailleurs il serait peu intéressant de citer des exemples particuliers.

XL.

Les vases de la fabrique de Sant'Agata de'Goti, de Ruvo, d'Armento, et en général les vases de l'Apulie et de la Lucanie sont regardés comme



OXYBAPHON DU MUSÉE NAPOLÉON III.

les types de l'art à son déclin. Cependant on rencontre encore de très-beaux vases à Sant'Agata de'Goti et à Armento; les plus remarquables ont la forme de l'oxybaphon et du cratère.

Je mets ici sous les yeux du lecteur un magnifique oxybaphon du Musée Napoléon III, sur les peintures duquel j'ai publié, en 1850, une étude spéciale [1]. On y voit *Oreste* réfugié à l'autel d'Apollon à Delphes.

1. *Annales de l'Inst. arch.* t. XIX, p. 413 et suiv. — *Monuments inédits*, t. IV, pl. XLVIII.

Digitized by Google

Le héros est assis, le dos appuyé contre l'*omphalos;* il tient de la main droite le glaive nu, tout dégouttant du sang de sa mère. Derrière le meurtrier apparaît *Apollon* debout sur les marches de l'autel. Le dieu est vêtu d'un riche manteau, et de la main droite étendue tient par une des pattes de derrière un *petit cochon* (ὀρθαγορίσκος), animal employé dans les cérémonies expiatoires, et qu'il semble agiter au-dessus de la tête du parricide, comme pour en répandre le sang purificateur sur son corps. De la main gauche, il porte un rameau de laurier. *Diane,* en costume de chasseresse, et armée de deux javelots, se tient debout derrière son frère, au bas des marches de l'autel. De l'autre côté, à gauche, sur un plan plus élevé, paraissent deux *Furies* endormies; une troisième, vue à mi-corps, sort de terre au bas du tableau. Devant les *Furies* endormies se présente l'ombre de *Clytemnestre* qui vient tirer de leur sommeil les déesses infernales et leur ordonne, comme dans les *Euménides* d'Eschyle, de tourmenter le coupable. Un voile, ainsi que cela se voit ordinairement dans les représentations des ombres, recouvre la tête de l'épouse d'Agamemnon.

Cette belle composition révèle encore toutes les qualités de l'art purement helléniques.

XLI.

Mais ce n'est pas seulement dans les tombeaux de l'Italie méridionale qu'on rencontre les vases de la décadence. On en trouve dans l'Attique, à Panticapée, à Bérénice, en Sicile, à Nola, même en Étrurie, quoique cette dernière contrée ait fourni moins de vases de cette période que les autres localités.

Comme je l'ai déjà dit, le plus grand nombre des vases de la décadence ont été fabriqués dans l'Apulie et dans la Lucanie. Il y en a de très-grande proportion; à ces grands vases, on a donné avec raison le nom de vases de luxe et d'ornement. L'exagération de la proportion nuit souvent à l'élégance de la forme. A cette exagération dans les proportions s'ajoute celle des ornements; les anses ont des volutes, des nœuds, des rotules, des enroulements de toute espèce. Des mascarons peints, quelquefois dorés, sont appliqués aux volutes; des bas-reliefs enrichissent le col.

Les grandes surfaces étaient remplies par le peintre, et, ainsi que dans les vases d'ancien style à figures noires, on cherchait à couvrir et à orner toutes les parties du vase; on semblait n'être préoccupé que

Digitized by Google

d'une seule chose, d'une seule pensée : celle de multiplier les figures et les ornements, sans chercher à faire des compositions tranquilles et harmonisées, comme nous en offrent les vases du cinquième et du quatrième siècle. Le progrès dans le dessin, l'adresse acquise font rechercher toutes sortes de poses, on ne se borne plus à retracer des figures de profil, l'emploi des têtes de face et de trois quarts devient fréquent; on ne recule pas devant les difficultés des raccourcis. Par là, on arrive à produire des compositions vastes, riches, pittoresques; le talent n'y fait pas défaut; mais souvent, à côté de figures bien comprises, bien exécutées, on en voit d'autres d'un dessin médiocre, et se groupant assez mal avec celles qui sont auprès. Bref, on découvre dans ces sortes de peintures une grande adresse à s'approprier certaines figures, certains groupes, à rendre des détails d'une manière fidèle; mais on ne reconnaît nulle indépendance ni dans l'exécution, ni dans la composition. On sent trop qu'on n'a sous les yeux que des imitations plus ou moins heureusement réussies.

Dans le plus grand nombre des cas, on a partagé les grandes surfaces en plusieurs zones qui contiennent chacune une composition indépendante; quelquefois ces compositions ont des relations entre elles et sont des épisodes d'un même fait; quelquefois aussi, elles n'ont pas le moindre rapport les unes avec les autres. Dans les peintures de la décadence, où les plans ne sont pas séparés par des lignes bien arrêtées, où les figures se promènent les unes au-dessus des autres, sans aucune idée des règles de la perspective, on reconnaît cependant qu'on a eu l'intention de faire divers plans. Assez fréquemment les lignes pointillées qui courent dans le champ et séparent les rangées et les groupes sont employées pour indiquer les inégalités du terrain. Quelquefois les personnages figurés dans le plan supérieur ne sont représentés qu'en buste, comme s'ils se trouvaient derrière une colline ; par suite de cette disposition, ces personnages ne semblent être que des spectateurs de la scène qui se passe dans les registres inférieurs de la composition.

Le désir de décorer un grand espace avec le plus de luxe possible fit recourir à une foule de moyens et de procédés qui rappellent les vases d'ancien style. On chercha d'abord à étendre les compositions et à y faire entrer un grand nombre de personnages d'un ordre secondaire et souvent inutiles ou complétement étrangers au sujet; et, pour remplir les espaces vides, on sema dans le champ des rosaces, des fleurons, des plantes, une sphère, un flabellum, un tympanum, une ciste, un vase, et mille autres accessoires. L'édicule, d'assez grande proportion, qui forme le centre d'un nombre considérable de ces sortes de peintures, facilitait

Digitized by Google

la disposition des figures placées autour; ce point central une fois trouvé et adopté, soit dans les sujets d'un sens funèbre, soit dans les sujets mythologiques, il ne s'agissait plus que de grouper autour, et dans des plans superposés, les personnages qui devaient entrer en scène. Cet arrangement s'exécutait avec plus ou moins d'habileté, et dépendait du goût de l'artiste et des modèles dont il se servait. Les zones d'animaux reparaissent, et souvent on y voit des poissons. Les ornements, empruntés au règne végétal, couvrent toutes les parties du vase laissées libres, et enveloppent, comme d'un réseau, les compositions à figures; autour de grandes palmettes s'enroulent et s'entrelacent de mille façons des tiges de végétaux aquatiques ou de branches de lierre qui couvrent le col, souvent le pied, et grimpent le long des anses. Ces enroulements de branches et de tiges, au milieu desquels s'épanouissent des fleurs, affectent la plupart du temps l'aspect le plus gracieux, quoique souvent, à vrai dire, il y ait profusion et surcharge d'ornements. Des têtes de femme, des génies ailés sortent du milieu des fleurs ou de la tige d'une plante, des Victoires planent dans l'espace, et, dans ces sortes d'ornements, on reconnaît déjà les types des figures ailées, si souvent reproduites dans les peintures murales des temps postérieurs.

Cette multiplicité d'accessoires amena l'emploi de plus en plus fréquent de couleurs variées. A la couleur blanche on associa le jaune, dont on se sert le plus souvent pour faire ressortir les détails. Puis on se servit de toutes sortes d'autres couleurs, je l'ai déjà dit, le rouge, le brun, le vert, le bleu : toutes ces couleurs sont appliquées à plat, et à part quelques parties blanches modelées par l'application du jaune et du brun, on n'a que rarement essayé d'ombrer le dessin.

Quoique dans ces peintures de l'âge de la décadence, on rencontre encore les mêmes procédés artistiques des vases de la belle époque, la différence entre ces deux arts n'en est que plus grande. Dans l'ancienne école règne une liberté complète; les artistes céramographes prennent part au grand développement qui se manifeste partout autour d'eux, ils ont sous les yeux d'excellents modèles; au contraire, dans les temps postérieurs, les artistes ne travaillent plus que par routine, ils copient sans goût, souvent sans intelligence; ils suivent des sentiers battus, et n'oseraient s'en écarter. Satisfaits d'avoir produit un certain effet par la grandeur extraordinaire des vases, la richesse de l'ornementation, la profusion des détails, on sent qu'ils n'ont pas l'amour de leur art, qu'ils ne recherchent pas la beauté des formes, qu'ils ne s'attachent pas à exprimer les sentiments, les passions; ils se contentent de peu, ne font pas d'efforts pour s'élever, et on dirait qu'ils ont horreur de tout ce qui est peine, con-

Digitized by Google

trainte ou recherche. Et cependant le dessin est facile et annonce une grande habitude, sinon de l'habileté; les mouvements des personnages sont naturels et animés; l'expression du visage a parfois du caractère; mais à côté de tout cela, il y a une négligence et un abandon qui annoncent le déclin le plus complet. On comprend que l'art, devenu un métier, a commencé par donner les signes de la décadence et de la dégénérescence. Mais, au milieu de cet abandon, de ce laisser-aller, on retrouve encore quelques traces de l'art ancien, et si on jette un coup d'œil sur les sujets qu'on a voulu représenter, on se trouve de suite ramené sur le terrain hellénique.

XLII.

Les vases de l'époque de la décadence sont décorés, si on les prend dans leur ensemble, de compositions beaucoup moins variées que les vases du beau style ou du style sévère à figures rouges sur fond noir, ou du style ancien à figures noires sur fond rouge. Les sujets préférés sont les bacchanales, les sujets mystiques et les sujets funéraires. On ne saurait que difficilement se faire une idée de la quantité prodigieuse de vases de cette espèce, qu'on a retirés des hypogées de la Grande-Grèce. Ici, ce n'est plus le Bacchus barbu des anciens peintres; éternellement jeune, le dieu est accompagné de satyres et de ménades. En général, les compositions n'annoncent ni efforts de génie, ni efforts d'invention : toujours des satyres, ou isolés, ou groupés avec des ménades, des enfants ailés ayant les formes efféminées de l'hermaphrodite. Souvent ces sortes de sujets bachiques se rapprochent tant des sujets mystiques, qu'on sent que ce sont les mêmes données, les mêmes idées qui les ont inspirés. Quant à ces derniers, les sujets mystiques, ils sont excessivement nombreux, et ces compositions énigmatiques ont jusqu'à ce jour fait le désespoir de ceux qui ont cherché à les interpréter. On ne peut nier, toutefois, le sens mystique de ces sortes de compositions; mais jusqu'ici, à très peu d'exceptions près, les tentatives faites pour leur trouver une explication satisfaisante ont complétement échoué, et ressusciter les vaines conjectures de Bœttiger et de Millin serait renouveler un système de rêveries sans fondement[1].

1. En réfutant les erreurs du système suivi par Bœttiger et Millin (*Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1862, p. 531) j'ai eu tort d'ajouter *qu'il n'y a rien de moins prouvé que les rapports des vases peints avec les mystères*. Il suffit de se souvenir,

Digitized by Google

Il vaut donc mieux s'abstenir, avouer son ignorance et se contenter, pour le moment du moins, de ce que nous revèlent des compositions d'un sens plus clair où des noms accompagnent les figures. Les représentations des divinités et des héros d'Éleusis d'une part, les sujets allégoriques de l'autre, semblent soulever un pan du voile qui nous cache le sens et l'intention de ces nombreuses peintures mystiques. Je répèterai donc ici les sages réflexions d'un savant illustre, de feu Charles Lenormant [1] qui, au sujet des doctrines d'Éleusis, dit : « Entre la confiance vague et l'optimisme de Sainte-Croix d'un côté, et la négation absolue et impossible de M. Lobeck de l'autre, Villoison [2] a tracé, trop rapidement sans doute, mais avec un coup d'œil pénétrant et sûr, la seule voie que l'on puisse suivre sans s'égarer. »

Dans les peintures d'un sens funéraire, on voit souvent l'héroon ou l'édicule soutenu par des colonnes d'ordre ionique, et au centre l'image du défunt, parfois avec les attributs de sa profession. Souvent aussi, comme sur les lécythus de fabrique athénienne, c'est une stèle ornée de bandelettes qui occupe le centre de la composition. De chaque côté, des éphèbes et des jeunes filles apportent des offrandes, consistant en fleurs, raisins, couronnes, bandelettes, rameaux, corbeilles, vases, miroirs, etc.

XLIII.

Les dieux sont souvent représentés assis sur des cerfs, des griffons, des panthères, des boucs et des cygnes; d'autres fois ils sont placés dans des chars traînés par des animaux; Vénus a même un attelage d'Amours; quelquefois, Bacchus et sa compagne Ariadne ou Libera sont également placés dans un char tiré par des Amours ou des Génies ailés. Dans les combats des dieux contre les géants, ce n'est plus une lutte entre des

pour faire tomber cette proposition, des nombreux vases où l'on voit Triptolème et les divinités d'Éleusis, et en particulier du fameux vase Poniatowski, aujourd'hui au Musée du Vatican. Millin, *Vases peints,* t. II, pl. XXXI et suiv. — *Élite des mon. céramogr.,* t. III, pl. LXIII. — M. Éd. Gerhard vient de publier dans les *Mémoires de l'Académie de Berlin,* trois Mémoires des plus intéressants et des plus remarquables sous le titre de : *Uber den Bilderkreis von Eleusis*, Berlin 1863-1865, in-4°, où tous les monuments relatifs aux mystères d'Éleusis sont examinés et passés en revue.

1. *Mémoire sur les peintures que Polygnote avait exécutées dans la Lesché de Delphes*, p. 132.

2. *De triplici theologia mysteriisque veterum commentatio,* dans Sainte-Croix, *Recherches sur les mystères*, première édition, p. 221-338.

Digitized by Google

êtres de même espèce, de même nature : c'est la force sauvage et brutale qui cherche à s'imposer à la majesté divine. Les sujets amoureux dominent; c'est l'enlèvement d'Europe, Jupiter et Égine, Neptune et Amymone, Vénus et Adonis. On rencontre aussi le meurtre d'Argus, le lever du Soleil, etc.[1].

Les représentations les plus remarquables se rapportent aux tourments des enfers. Le palais de Pluton et de Proserpine forme le point central; auprès figurent les trois juges infernaux; puis on voit Tantale, Sisyphe, Ixion, les Danaïdes, Mégare avec ses enfants, Orphée qui vient redemander Eurydice, Hercule qui emmène Cerbère [2], etc. L'enlèvement de Proserpine est également représenté sur les vases de ce style [3].

Parmi les mythes héroïques, ce sont les combats contre les Amazones et les Centaures qu'on a reproduits le plus souvent. Les artistes grecs se plaisaient à traiter ces sortes de sujets, qui offrent des contrastes heureux, et dans l'arrangement desquels on pouvait varier la disposition des groupes d'une infinité de manières. Les travaux d'Hercule ne sont pas représentés aussi souvent que sur les vases d'ancien style ou de l'époque du style sévère. C'est le jardin des Hespérides, la punition de Busiris, les aventures avec Hésione, avec Omphale, le mariage avec Hébé, qu'on voit dans ces peintures. Une représentation rare et curieuse est celle qui montre Alcmène sur le bûcher [4].

Au nombre des événements de la guerre de Troie, sujets chers aux artistes grecs de tous les âges, à côté de l'enlèvement de Thétis et du jugement de Pâris, deux faits souvent représentés, on trouve Pâris et Hélène, le sacrifice d'Iphigénie, la mort de Dolon, celle de Rhésus et enfin les derniers événements de l'*Iliade :* Achille pleurant Patrocle, les Néréides portant les armes à Achille, les funérailles de Patrocle, le corps d'Hector traîné dans la poussière, etc. Parmi les événements post-homériques, on a souvent reproduit l'enlèvement du Palladium, et surtout l'outrage fait à Cassandre.

Les aventures d'Oreste ont fourni souvent des compositions aux peintres de cette époque, surtout la poursuite des Furies, son expiation à Delphes, son voyage en Tauride et sa rencontre avec Iphigénie.

1. Gerhard, *Uber die Lichtgottheiten*, Berlin 1840, in-4°.

2. Millin, *Description des tombeaux de Canosa*, Paris 1816, in-folio. — Raoul Rochette, *Monuments inédits*, pl. XLV. — *Monuments inédits de l'Inst. arch.*, t. II, pl. XLIX et t. VIII, pl. IX. — *Arch. Zeitung*, 1844, pl. XIII.

3. Millingen, *Ancient uned. Monuments*, pl. XVI.

4. *Monuments inédits publiés par la Section française de l'Institut archéologique*, pl. X.

Digitized by Google

Parmi les mythes thébains, je citerai Cadmus combattant le dragon, la mort des Niobides, la métamorphose et la mort d'Actéon, Penthée déchiré par les ménades, Chrysippe enlevé par Laïus, la mort et les funérailles d'Archémore, Antigone et Ismène, etc.

Le mythe des Argonautes a été souvent représenté sur les vases peints, et en particulier tout ce qui se rapporte aux aventures de Médée, ses amours avec Jason, son rôle dans la scène du combat contre le dragon gardien de la toison d'or, sa présence au moment de la mise à mort du géant Talos, etc. Mais ce sont surtout le meurtre de ses enfants et la vengeance exercée par elle sur Créuse, qui ont été traités par les artistes de la dernière époque.



AMPHORE DU MUSÉE NAPOLÉON III.

Je mets ici sous les yeux du lecteur une amphore trouvée à Cumes, et qui fait partie du Musée Napoléon III. On y voit Médée qui égorge un de ses enfants.

Dans les mythes étoliens, c'est toujours l'éternelle chasse de Calydon qui est le sujet favori des artistes.

Digitized by Google

Viennent ensuite, dans les mythes du Péloponèse, Persée et les Gorgones, Bellérophon combattant la Chimère, la passion de Sténobée pour Bellérophon, Pélops et OEnomaüs, la trahison de Myrtile, les amours de Pélops et d'Hippodamie, Atrée et Thyeste, Agamemnon, Clytemnestre et Égisthe, et, comme je l'ai déjà dit, les malheurs d'Oreste.

Dans les traditions de l'Attique, nous trouvons les aventures de Thésée, Triptolème enseignant l'agriculture, Borée qui enlève Orithyie, Térée et Philomèle, etc.

Il faut encore ajouter à ces sujets variés, les funérailles d'Adonis, la punition de Lycurgue, ainsi que les combats des Pygmées contre les grues.

Je dois citer aussi quelques sujets allégoriques, par exemple, le fameux vase du Musée de Naples où l'on voit l'Amour entre deux jeunes filles, à l'une desquelles il lance une balle, + ειπσαν μοι ταν σφιραν [1], sujet fréquemment reproduit sur les vases peints des derniers temps, et les vases où la *Mort*, Θανατος, ou bien le *Songe*, Ονειρος, poursuivent des femmes.

XLIV.

Les peintures des vases à figures noires et à figures rouges du cinquième au troisième siècle environ avant notre ère ont, en général, été exécutées sous l'influence de la poésie épique : celles des temps postérieurs ont un tout autre caractère ; ces dernières compositions ont été inspirées par les poëtes tragiques. Il est impossible de méconnaître cette influence [2]. Ce qui vient à l'appui de cette observation, c'est toute une classe de peintures qui ont pour sujets des scènes de théâtre, la plupart du temps des parodies ou des scènes comiques et burlesques [3]. Les masques grotesques des personnages et leur accoutrement ne laissent subsister aucun doute sur l'intention qui a présidé à ces sortes de compositions, auxquelles se rattachent aussi des scènes où l'on voit des tours

1. Millingen, *Ancient uned. monum*, pl. XII. — *Élite des monuments céramographiques*, t. IV, pl. LX.

2. Voir Otto Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München*, p. CCXXV et suiv.

3. Voir Wieseler, *Denkmæler des Bühnenwesens*, Gœttingen, 1851, in-folio. — *Annales de l'Inst. arch.* t. XXV, pl. A-E; t. XXXI, pl. N. — *Monuments inédits de l'Inst. arch.* t. IV. pl. XII; t. VI et VII, pl. XXXV. — Panofka, *Arch. Zeitung*, 1848, pl. III-V.

Digitized by Google

de force et d'adresse, des jongleries[1]. Un vase à sujet comique porte l'inscription *Santia* (c'est-à-dire *Xanthias*), en caractères osques, tracée auprès d'un esclave[2].

Tous les vases à sujets comiques ont été trouvés dans les tombeaux de l'Apulie et de la Lucanie, quelques-uns dans la Campanie, et d'autres à Leontini, en Sicile. On se rappellera à cette occasion les farces ou pièces burlesques, nommées φλύακες, à Tarente[3] et les Atellanes des Osques[4].

Je l'ai déjà dit plus haut, plus on avance vers l'époque de la décadence, plus les signatures des artistes deviennent rares. En effet, on ne connait que les trois noms d'*Astéas*, de *Python* et de *Lasimos*[5], sur les vases des derniers temps. Astéas a signé une scène comique où l'on voit une parodie du mythe de Procuste[6].

XLV.

Je viens de parler d'inscriptions en caractères osques, tracées sur quelques vases de l'Italie méridionale. Ces vases ont évidemment été fabriqués par les Osques, à l'imitation des vases grecs. De même, l'Étrurie fournit des essais variés de peintures rouges et jaunes sur fond noir, faits d'après des modèles grecs. J'ai déjà parlé des vases à figures noires sur fond jaune, fabriqués par les Étrusques[7]. Ces mêmes peuples ont voulu imiter les vases de la belle époque à figures rouges; mais il est facile de reconnaître les imitations étrusques, même sans le secours des inscriptions, qui sont du reste assez rares. Je citerai ici quelques exemples : 1° un cratère qui montre *Actéon* (*Ataiun*, en

1. Tischbein, *Vases de Hamilton*, t. I, pl. LX, édition de Florence et de Paris. — Minervini, *Bull. arch. Nap.* V, p. 94, et suiv. et pl. VI.

2. Panofka, *Cabinet Pourtalès*, pl. IX. — Wieseler, *Denkmäler des Bühnenwesens*, pl. IX, n° 10.

3. Lorentz, *De rebus Tarentinorum*, p. 26 et suiv.

4. C. E. Schober, *Über die Atellanen*, Leipzig, 1825, in-8°.

5. On connait aujourd'hui cinq vases qui portent la signature d'Astéas, Ασστεας (*sic*) εγραφε. *Annales de l'Inst. arch.* t. XXXVI, p. 335 et suiv.; un vase avec la signature de Python, Πυθων εγραφε. (*Mon. inéd. publiés par la sect. fr. de l'Inst. arch.* pl. X); et un portant la signature de Lasimos, Λασιμος εγραψε. Winckelmann, *Mon. ined.* n° 143. — Millin, *Vases peints*, t. II, pl. XXXVII et XXXVIII. — Cf. E. Miller, *Revue arch.* janv. 1861, p. 59 et suiv.

6. Millingen, *Vases grecs*, pl. XLVI.

7. *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1863, p. 437.

Digitized by Google

caractères étrusques) dévoré par ses chiens, et *Ajax* (*Aifas*) qui se perce de son épée [1] ; 2° un autre cratère sur lequel sont représentés *Ajax*, (*Aifas*) qui immole un captif en présence de *Charon* (*Charu*), et *Charon* et *Penthésilée* (*Pentasila*) accompagnée de deux autres femmes [2]; 3° un grand cratère de la collection de M. le duc de Luynes, où l'on voit *Admète* (*Atmite*) et *Alceste* (*Alcsti*) accompagnés de deux démons, près l'un desquels est tracée une longue inscription étrusque [3]; 4° un stamnus conservé au Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale, où sont représentés *Pâris* et *Hélène* (*Elinai*); *Ajax* (*Aifas*) et *Tecmessa* [4]; 5° une coupe dont l'intérieur est orné de l'image de Minerve, accompagnée de l'inscription *Menrfa* [5].



VASE ÉTRUSQUE.

Je mets ici sous les yeux du lecteur un vase de fabrique étrusque, orné d'un sujet insignifiant, des femmes portant différents objets.

1. *Monuments inédits de l'Inst. arch.* t. II, pl. VIII. — *Cat. Durand*, n° 251.

2. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.* t. II, pl. IX. — *Cat. Beugnot*, n° 53.

3. Dennis, *Etruria*, planche du titre du t. II. — Sam. Birch, *History of ancient pottery*, t. II, p. 218. — *Arch. Zeitung*, 1863, pl. CLXXX.

4. Micali, *Mon. ined.*, pl. XXXVIII. — Cf. *Cat. Durand*, n° 377.

5. *Bull. de l'Inst. arch.* 1846, p. 105. — M. le comte Conestabile vient de publier à Florence un vase étrusque du plus grand intérêt, à figures jaunes sur fond noir et où l'on voit d'un côté Hercule enfant, qui étrangle les serpents envoyés par Junon pour le faire périr, et de l'autre Priam qui vient implorer la pitié d'Achille et racheter le corps de son fils.

Digitized by Google

C'est dans cette classe de vases de fabrique étrusque qu'on trouve un nombre considérable d'exemplaires, tous décorés d'un sujet identique, chose inconnue dans les vases de fabrique grecque.

Tous les vases étrusques à figures jaunes ou rouges, d'une teinte claire ou foncée, portent les signes de la décadence. L'œil le moins exercé s'en aperçoit; ce ne sont pas des compositions inventées par les Étrusques, l'imitation d'un autre art s'y voit de la manière la plus évidente.

Une autre classe de vases à figures rouges, superposées sur l'émail ou la couverte noire et avec des contours grossièrement tracés au poinçon, appartient à un art italiote de la décadence; les sujets sont grecs, mais l'exécution annonce une manière étrangère. Les teintes sont d'un rouge dur, les traits gravés sont faits avec négligence, les détails sont rehaussés de blanc. A ces signes, on reconnaît de suite la dernière époque de la fabrication des vases.

XLVI.

Parmi les derniers vases fabriqués dans l'Italie méridionale, on doit ranger les vases noirs à ornements blancs et rouges violacés, montrant des têtes, des masques scéniques, et la plupart du temps de simples guirlandes de pampres ou de lierre; rarement on y voit des figures en pied. On trouve aussi de ces vases dans l'Étrurie méridionale, et on m'a montré un petit vase de cette espèce qu'on m'a assuré avoir été trouvé en Bavière, dans les environs de Munich. M. Samuel Birch [1] a publié un très-élégant canthare de cette espèce, trouvé à Milo. Quelques vases de petite dimension, appartenant à cette classe, portent des inscriptions latines. Des raisons paléographiques leur assignent le cinquième siècle de Rome (environ 300 à 260 ans av. J.-C.), époque à laquelle l'Étrurie méridionale était déjà tout à fait latinisée [2].

1. *History of ancient pottery*, t. II, p. 126.

2. On connaît aujourd'hui huit coupes ou vases de cette espèce : *Keri pocolom, Aecetiai pocolom, Volcani pocolom, Lavernai pocolom, Salutes pocolom, Aisclapi pocolom (sic), Belonai pocolom, Saeturni pocolom.* Les deux derniers sont au Louvre et font partie du Musée Napoléon III. Voyez Ritschl, *De fictilibus litteratis Latinorum antiquissimis*, Bonn, 1853, in-4° et *Priscæ latinitatis monumenta epigraphica*, tab. IX et X et suppl. V.

Digitized by Google

XLVII.

A quelle époque a cessé la fabrication des vases peints? On se pose naturellement cette question. Les archéologues qui se sont occupés de la céramographie s'accordent tous à reconnaître que chez les Romains il n'y a pas eu de fabriques de vases peints. Les Romains n'ont pas pratiqué cet art dont on trouve des traces chez tous les peuples de race hellénique. En présence de ce fait qui ne peut être mis en doute, en examinant le style des vases de la décadence, les ornements qui les couvrent, en étudiant les sujets et les inscriptions, plus on réfléchit et plus on est convaincu que les limites de cette fabrication ne peuvent guère se rapprocher plus près de notre ère que d'environ deux siècles. En l'an 568 de Rome, 186 ans avant Jésus-Christ, le sénat romain rendit un édit très-sévère contre la célébration des Bacchanales, à cause des scènes scandaleuses auxquelles ces fêtes donnaient lieu. Cet édit fut gravé sur une table de bronze qui existe encore et qui est conservée aujourd'hui au musée impérial de Vienne. Quand on lit dans Tite Live[1] le récit des événements qui donnèrent lieu au senatus-consulte contre les Bacchanales, on s'aperçoit aisément que sous le masque religieux se cachait une formidable conspiration politique qui dut inquiéter le sénat et provoquer de sa part des mesures sévères de répression. Quand on pense que la plupart des vases fabriqués dans l'Italie méridionale montrent des scènes bachiques et mystiques, on reste convaincu qu'entre la célébration des Bacchanales et les sujets peints sur les vases, il a existé des rapports étroits. Les mystères bachiques ayant été défendus, il dut nécessairement en résulter un grand ralentissement dans la fabrication de ces vases et bientôt cette industrie dut tomber. Il est vrai qu'on a trouvé des vases peints d'un assez bon style dans un riche tombeau où l'on a découvert en même temps une inscription qui porte les noms des consuls de l'an 67 avant Jésus-Christ, C. Calpurnius Pison et M. Acilius Glabrio[2]. Cette date est postérieure de plus d'un siècle au senatus-consulte qui proscrit les Bacchanales; mais il est évident que cet édit ne dut pas faire tomber tout d'un coup une industrie qui avait duré des siècles, et dont les produits étaient recherchés et répandus partout, et puis dans certaines familles on a pu conserver des vases plus anciens pour les déposer plus tard dans une sépulture commune.

1. xxxix, 8-18.
2. *Bull. de l'Inst. arch.* 1847, p. 122. — *Ann. de l'Inst. arch.* 1848, p. 64 et 151.

Digitized by Google

Du reste il me paraît évident que l'édit contre les Bacchanales est venu porter un rude coup à la fabrication des vases, et c'est aussi l'opinion d'un illustre savant allemand, qui a fait une étude particulière des vases peints. En effet, M. Éd. Gerhard[1] reconnaît une corrélation étroite entre la fin de la fabrication des vases et l'interdiction des Bacchanales par le sénat romain et cette opinion est confirmée par une excellente remarque de M. Fr. Lenormant[2], qui fait observer que les désordres signalés par Tite-Live se composaient surtout d'actes qui avaient dû trouver leur exemple et leur justification dans les mystères célébrés à Lerne et dans l'histoire de Dionysus et de Prosymnus.

Environ un siècle après (91 ans av. J.-C.), les peuples italiotes se soulevèrent et prétendirent se soustraire à la domination de Rome. Ce soulèvement donna lieu à la Guerre Sociale que la confédération italiote soutint contre les Romains pour reconquérir l'indépendance. Alors reparut l'antique taureau dionysiaque, le symbole national de l'Italie, et sur les monnaies frappées en cette occasion on voit, parmi d'autres types, le taureau qui terrasse la louve.

XLVIII.

Arrivé au terme de ce travail, qu'il me soit permis de jeter un coup d'œil rétrospectif sur ce que j'ai dit dans les articles précédents. La grande masse des vases peints est indubitablement d'origine grecque. Ceci ressort non-seulement du style des compositions, mais aussi du choix des sujets. On peut suivre le commencement de cet art, ses progrès, son développement, sa décadence en se reportant à ce que l'on connaît de la religion, de l'histoire, de la poésie, de l'art et des mœurs chez les Grecs. Il y a eu des fabriques de vases dans un grand nombre de localités. Mais ce sont toujours les mêmes procédés qui ont été mis en pratique, et malgré quelques différences, notables même, c'est toujours le même faire qui se montre partout. Prétendre que tous les vases peints, excepté les vases étrusques, osques, messapiens et apuliens ont été fabriqués à Athènes, ce serait donner à la fabrique d'Athènes une extension, une importance qu'aucun fait ne vient attester. L'art

1. Il y a longtemps que M. Gerhard a émis cette opinion, puisqu'en 1829 lors des mémorables découvertes de Vulci, ce savant arrivait à ces conclusions que rien n'est venu contredire. Voir *Bull. de l'Inst. arch.* 1829, p. 173. — *Ann. de l'Inst. arch.* t. III, p. 401. — En dernier lieu dans l'*Arch. Zeitung*, 1852, *Anzeiger*, p. 160.

2. *Monographie de la voie sacrée éleusinienne*, p. 409.

Digitized by Google

était en honneur chez tous les peuples de race hellénique, et on n'a qu'à jeter un coup d'œil sur les monnaies frappées dans les villes du continent, des îles, des colonies en Italie et en Asie, pour s'apercevoir que les plus belles monnaies ne sont pas à coup sûr les médailles d'Athènes. Si Syracuse et les villes de la Grande-Grèce ont produit des artistes capables de graver les magnifiques pièces d'or et d'argent que l'on admire dans les médailliers, pourquoi ces villes n'auraient-elles pas eu des céramographes plus ou moins habiles aussi bien qu'Athènes? Pausanias[1] fait mention des potiers (κεραμεῖς) de l'Aulide. Étaient-ce des vases peints que ces potiers fabriquaient? C'est probable, mais le voyageur grec ne le dit pas. Que le commerce ait porté, sur un grand nombre de points du monde connu des Grecs, les produits de la céramographie, cela est un fait incontestable; car on a trouvé des vases signés du nom de Nicosthènes en Sicile et un bien plus grand nombre en Étrurie[2], d'autres d'Épictète en Étrurie et à Kertch[3] et en dernier lieu M. Salzmann a trouvé dans ses fouilles de Camiros à Rhodes plusieurs canthares en pâte noire de travail étrusque. Il est évident aussi que plusieurs des grands vases à inscriptions corinthiennes du musée Napoléon III qui ont été trouvés dans les tombeaux de Cære en Étrurie ont été apportés de Corinthe même. Ainsi le commerce portait au loin les poteries fabriquées dans certaines localités qui avaient acquis de la réputation. Mais la masse des vases qu'on trouve dans la Grande Grèce, en Sicile et en Étrurie, a dû avoir été fabriquée dans les lieux mêmes où on les découvre, comme je l'ai fait observer il y a environ trente ans.

J. DE WITTE.

1. *Bœot.* XIX, 5.

2. Panofka, *Musée Blacas*, p. 11. — Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, sept. 1862, p. 200.

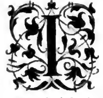
3. Otto Jahn, *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München*, p. XXVIII, note 116.



LES

VIEILLES MAISONS FLAMANDES

DE LA VILLE D'YPRES



Il y a quelques mois, M. V. Hugo, se trouvant en Belgique, visita la ville d'Ypres. Dans un précédent voyage, il avait rapidement traversé la vieille cité flamande. Ses souvenirs lui avaient donné le désir de la connaître en détail. En effet, l'immensité et la magnificence des Halles, le plus vaste et le plus somptueux marché que nous ait laissé le moyen âge, la richesse et l'antiquité de la vieille église Saint-Martin, la variété, l'élégance des maisons de bois, des hôtels en briques et en pierres, les fines sculptures et les pignons dentelés, les fers forgés et les fenêtres au flamboyant dessin, cet ensemble admirable promet à l'archéologue et à l'artiste une riche moisson d'études et d'intéressantes observations.

Aussi, notre grand écrivain, ravi, laissait sa pensée remonter le cours des âges. Il retrouvait après des siècles les fastueux témoignages d'une richesse, d'une population aujourd'hui disparues. A chaque pas s'offraient de nouvelles traces des combats livrés pour asservir la commune, des surprises, des trahisons, puis des vengeances, des massacres et des abus de la liberté reconquise. La suzeraineté des rois de France et des ducs de Bourgogne, la domination des empereurs d'Allemagne et de Louis XIV avaient laissé tour à tour des vestiges encore vivants de leur passage.

En visitant le musée qui, chassé des Halles, s'est réfugié dans la salle de l'ancienne confrérie de Saint-Michel, l'illustre voyageur vint à rencontrer une suite de dessins représentant avec une grande fidélité les vieilles maisons de la ville. Ces croquis, signés A. Bœhm, étaient datés de 1847 et, depuis lors, bon nombre de vénérables monuments avaient péri sous la loi de la sécurité publique : *dura lex, sed lex.* M. V. Hugo s'arrêta longtemps devant ces dessins, prit plaisir à louer leur mérite, et manifesta le désir de connaître leur auteur. M. Bœhm était absent; mais le visiteur fut adressé au père de l'artiste, M. Fr. Bœhm.

Digitized by Google

Peintre d'histoire et admirateur exalté de l'art naïf et charmant du moyen âge, M. Fr. Bœhm devait plaire de prime abord au poëte éminent qui lui rendait visite. Aussi l'entretien dura plusieurs heures, et le poëte comme l'artiste emportèrent de leur entrevue le meilleur souvenir. En effet, celui-ci, ravi de l'admiration de M. V. Hugo pour les dessins de son fils, lui en promettait quelques copies et lui expédiait aussitôt le calque des vieilles maisons les plus curieuses au double point de vue de l'archéologie et de l'art.

Peu après, il recevait la lettre suivante :

Hauteville-House, 6 novembre 1864.

Vous êtes, Monsieur, un noble et digne artiste. Je suis enchanté de vous avoir serré la main ; les onze calques que vous avez la bonne grâce de m'envoyer me sont précieux ; ils me rappellent votre intéressante ville et le beau talent de Monsieur votre fils. Ces charmantes vieilles maisons ne sont pas mortes, elles vivent dans ces dessins excellents.

Ces dessins sont là pour guider les reconstructeurs le jour où une municipalité intelligente voudrait doter Ypres d'une place unique, en groupant en quadrilatère toutes les belles façades disparues.

Votre digne fils a bien mérité de l'art, comme je vous le disais en vous quittant. Je vous félicite de votre fils et je le félicite de son père. — Croyez à toute ma cordialité.

VICTOR HUGO.

A Monsieur F. Bœhm, artiste peintre, à Ypres.

Après avoir feuilleté les croquis de M. A. Bœhm, nous pouvons témoigner que les éloges de M. V. Hugo ne sont pas de ces louanges banales dictées par une complaisante politesse ou des remercîments. Nous retrouvons dans cette lettre la traduction de notre impression personnelle. Rien d'outré ni d'exagéré dans cette appréciation ; le poëte l'a dit avec justesse : *ces vieilles maisons vivent dans ces dessins excellents.* En effet, se gardant également de l'exactitude sèche et minutieuse d'un croquis d'architecture et de la liberté souvent infidèle d'une étude d'après nature, l'artiste a su concilier une extrême précision avec une certaine largeur d'exécution et donner à ses croquis un cachet vraiment artistique.

Nous doutons qu'il prenne jamais fantaisie à la municipalité de la ville d'Ypres de mettre à exécution le plan grandiose de M. V. Hugo et de créer à ses frais cette place unique qu'il demande ; mais certainement si les ressources des magistrats leur permettaient d'entreprendre la réalisation de cette idée, ils n'auraient qu'à copier strictement les dessins conservés au musée, et on verrait renaître la vieille commune du moyen âge telle qu'elle était après l'époque de sa plus grande splendeur.

Mais ne soyons pas si exigeants; demandons seulement à la municipalité de la ville d'Ypres de conserver et d'entretenir les monuments précieux encore subsistants. Quant aux croquis en question, nous proposerons un projet, moins grandiose, il est vrai, et moins splendide que celui de l'illustre voyageur, mais aussi bien plus réalisable, et en quelque sorte plus utile dans ses résultats. Nous nous étonnons qu'il ne soit encore venu à personne l'idée de publier cette suite intéressante. La Belgique ne manque cependant pas d'éditeurs intelligents. Par la gravure ou la photographie, ils popularisent

Digitized by Google

les collections précieuses des musées. Mais, grâce aux soins de conservateurs vigilants, le public pourra longtemps encore aller visiter dans les églises ou dans les galeries les chefs-d'œuvre de Rubens, de Van-Dyck, de Memling et de Van-Eyck, tandis que chaque année voit disparaître quelques-unes de ces constructions si rares maintenant dans les villes qui ont le mieux conservé leur antique caractère.

Qu'on se hâte pendant qu'il est temps! Que le gouvernement au besoin, mais plutôt que les municipalités des villes les plus anciennes et les plus curieuses, d'Anvers, de Malines, de Bruges, de Gand, etc.[1], s'empressent d'imiter le généreux exemple de la ville d'Ypres. Qu'elles chargent un artiste habile, consciencieux, et aussi, respectueux admirateur et savant connaisseur de l'ancien art national, de conserver dans des dessins précis la physionomie de ces vieilles façades qui s'écroulent, de ces bois vermoulus qui pourrissent, de ces masures dégradées qui s'effondrent. Puis, peu à peu, ces dessins seront reproduits par la lithographie ou plutôt par l'eau-forte ou même, si ces procédés effrayent les éditeurs parcimonieux, la photographie fera l'affaire et suffira pour répandre du même coup le goût de l'archéologie, la connaissance de l'architecture civile du moyen âge, le respect des vieux monuments de l'histoire et des coutumes nationales.

Surtout, hâtez-vous! Il eût mieux valu sans doute commencer hier cette œuvre d'un immense intérêt. Aujourd'hui, il est temps encore. Demain peut-être il sera trop tard. Les croquis sont prêts; ils n'attendent qu'un interprète intelligent, un éditeur actif; le succès est certain, maintenant que le bon sens public fait enfin justice de son aveugle dédain pour les reliques du passé.

Un examen rapide des principales pages de cette œuvre nous permettra d'en bien faire ressortir le prix, de démontrer aussi que sans parler de leur valeur artistique, elles ont une très-grande importance au point de vue de l'archéologie, des coutumes locales et de l'histoire nationale.

D'abord voici l'architecture militaire représentée depuis le XV[e] siècle jusqu'au XVIII[e]: les remparts de Vauban côtoient la vieille tour de Philippe-le-Bon. Les archives d'Ypres ont conservé quatre vues principales des portes de la ville dessinées par un artiste du XVII[e] siècle. Un même dessin nous donne la façade, l'épaisseur et la perspective de la porte et des murailles. Nous trouvons dans ces croquis un spécimen précieux du style militaire flamand pendant l'occupation espagnole. Sur chacune des quatre portes se trouve une date, on y lit : 1591, 1595, 1609, 1615. A côté d'une copie de ces précieux dessins, nous voyons l'état actuel des fortifications. Les armes espagnoles, les guérites des guetteurs, les herses et les ponts-levis ont disparu. A peine reste-t-il vestige de la solide tour de Philippe-le-Bon. Mais voici les travaux de Vauban, les défenses faites à l'entrée et à la sortie de l'Yperlée, la rivière Yproise, les voûtes construites avec des boulets de pierre. Ne croyez pas que ces dessins ressemblent à un plan du génie militaire; en explorant des souterrains, des voûtes humides des décombres interdits au public, M. Bœhm a découvert des constructions inexplorées tout aussi pittoresques que les rues irrégulières de la vieille commune.

Avant de quitter l'architecture militaire, donnons un coup d'œil aux vestiges in-

1. Ce que nous demandons en Belgique, nous ne serions pas moins heureux de le voir exécuter en France et le plus tôt possible. Car les villes qui sont trop éloignées des grandes voies de communication pour avoir été déjà tentées par des désirs d'embellissement, ne pourront manquer d'y succomber bientôt. C'en sera fait alors de ces bâtiments si pittoresques, si intéressants, sauvés jusqu'ici par l'indifférence des habitants.

Digitized by Google

formes du fort Farnèse, et remarquons surtout cette curieuse borne portant les armes de la ville profondément gravées dans la pierre. Placés à une lieue des limites actuelles, ces monuments grossiers fixent l'étendue de l'ancienne commune au XIIe siècle, époque à laquelle on fait remonter leur établissement.

On le voit, la seule publication de ces croquis soulèverait une foule de questions des plus intéressantes. Elle fournirait aux historiens des Flandres de nombreux matériaux et leur poserait plus d'une énigme. Elle enrichirait aussi l'histoire de l'art au moyen âge et ouvrirait maint aperçu nouveau sur des industries, des métiers peu étudiés et presque inconnus jusqu'ici. Le travail du fer, par exemple, donnerait lieu à d'intéressantes recherches, à propos de ces ancres aux dessins variés, dont nous aurons plus loin l'occasion d'examiner l'utilité et la signification. Nous ne voulons pas nous appesantir sur ces questions; nous nous contentons de les signaler à l'observation des curieux et des archéologues. Nous allons reprendre la description sommaire des diverses séries de l'œuvre de M. Bœhm pour donner une idée de la variété de constructions et de styles que peut fournir une seule ville et encore une des moins considérables de la Flandre actuelle.

On peut ranger la suite complète de ces dessins sous huit rubriques :

1. L'architecture militaire, dont nous avons parlé;
2. Les hôpitaux ou congrégations religieuses;
3. Les maisons de confrérie;
4. Le palais des gouverneurs;
5. Les hôtels ou auberges;
6. Les maisons en bois: ce sont les plus anciennes;
7. Les maisons en pierre : plus modernes que les précédentes, elles offrent des spécimens intéressants de l'architecture flamande, sous la Renaissance, à la fin du XVIe et au XVIIe siècle;
8. Les détails tirés des diverses séries qui précèdent, tels que les ornements d'une poutre, une tête servant de modillon, une inscription, un médaillon.

Notre dessinateur, comme on peut le remarquer, ne s'est pas inquiété des monuments assez importants et assez connus pour que l'édilité mît ses soins à les conserver et pour qu'aucun recueil illustré des édifices de la Belgique n'omît de les décrire et de les représenter[1]. Il s'est attaché de préférence aux constructions de modeste apparence, et il a eu la bonne fortune d'exécuter son œuvre à une époque où le cordeau de l'alignement avait encore respecté beaucoup de maisons disparues aujourd'hui.

Arrêtons-nous devant cet ancien couvent qui offre de chaque côté de sa porte des ornements d'une étrange originalité. Que signifient ces boulets dont chacun porte

1. Parmi les ouvrages qui se sont spécialement occupés des anciens monuments de la ville d'Ypres, nous citerons : 1° *La Belgique monumentale* qui, dans sa 15e livraison (page 113), consacre un article spécial à Ypres, et reproduit une vue intérieure de la grande salle des Halles, une vue du cloître du couvent de Saint-Martin et la façade d'une vieille maison, prête à s'effondrer. Cette maison figure dans la collection du musée. 2° L'*Histoire de l'architecture en Belgique*, par *Schayes*, qui reproduit des vues de la boucherie, du cloître de Saint-Martin, de l'intérieur et de l'extérieur des Halles, de deux maisons bourgeoises de 1544 et 1575 et d'une des maisons des Templiers; ces trois derniers croquis sont faits d'après les dessins de M. Bœhm. 3° Un *Mémoire sur les Halles d'Ypres*, de 64 pages, par M. Lambin, archiviste de la ville, couronné par la Société des antiquaires de la Morinie établie à Saint-Omer, de 1833, et publié à Ypres en 1836, avec une gravure et des notes. Plusieurs autres ouvrages ont paru sur les antiquités d'Ypres, mais ils sont écrits en flamand. Dans toutes ces monographies il n'y a pas une gravure satisfaisante de l'aspect intérieur ou surtout extérieur des Halles.

Digitized by Google

écrite une syllabe, et quel rapport offrent ces syllabes, enveloppées de flammes en pierre, avec l'inscription qui surmonte la porte? Ouvrons l'histoire : Nous y lisons que Charles-Quint assiégea, bombarda et prit Thérouanne. Un couvent d'hommes fut détruit et se réfugia à Ypres où fut transportée cette abbaye de Saint-Jean. Pour conserver la mémoire de ces faits remarquables de leur histoire, les religieux inscrivirent au-dessus de la porte les mots : *reparant hoc tempore sedes*. Sur les six boulets emportés de Thérouanne et encastrés en deux groupes dans les murs de leur nouveau couvent furent gravées les syllabes DE-LE-TI-MO-BI-NI. Enfin, au-dessus, deux écussons très-élégamment encadrés, complétèrent la décoration de cette façade qui, pour la plus grande joie des archéologues, porte sa date, 1600. Heureusement, ce bizarre et intéressant édifice a reçu de nos jours l'école communale; aussi espérons-nous qu'il sera longtemps encore respecté des démolisseurs.

Après l'abbaye de Saint-Jean, voici l'hospice Saint-Jean, consacré aux vieilles femmes, et dont un dessin reproduit les dispositions intérieures.

La ville d'Ypres renferme plusieurs maisons dites des Templiers. Nous ne voulons pas nous laisser aller aux fréquentes digressions auxquelles nous entraînerait notre sujet si nous n'y prenions garde; mais nous ne pouvons nous empêcher de remarquer que l'historien trouverait là une occasion et des matériaux pour étudier l'existence, les droits, la durée et l'importance de l'ordre du Temple en Flandre.

La ville d'Ypres possédait, avant 1847, deux maisons de Templiers. L'une d'elles fut démolie à cette époque; mais l'autre, la plus importante d'ailleurs, nous donne une haute idée des richesses de ses anciens propriétaires. Tout d'abord, le dessin des meneaux de ses fenêtres flamboyantes, semblables de deux en deux au second étage, le seul qui n'ait point été modernisé au XVI[e] siècle, nous rappelle la disposition de la magnifique façade des Halles. Évidemment ces deux constructions sont de la même époque et peut-être du même architecte. Dans la maison des Templiers, la façade postérieure donnant sur la rue des Tisserands, l'élégance du pignon dentelé, orné de tourillons, l'élévation du toit et la conservation parfaite des trois fenêtres flamboyantes qui fixent la date de la construction, sont autant de détails curieux à noter et indiqués avec soin dans les croquis consacrés à l'époque gothique.

Les confréries étaient nombreuses et puissantes dans les Flandres; tout artisan devait appartenir à l'une d'elles pour exercer tranquillement son état et, grâce à la prospérité du commerce dans cette industrieuse contrée, chaque association possédait un lieu de réunion, un trésor, des priviléges.

Nous trouvons dans notre suite les enseignes de plusieurs de ces maisons de confrérie[1]. Voici celle des brasseurs et des charpentiers. Les armes de Saint-Sébastien, datées de 1624, nous indiquent l'endroit où les compagnons de l'arc tenaient séance. Trois poissons nous annoncent la société des poissonniers. Un marteau surmonté d'une couronne et encadré d'une guirlande de roses sert d'enseigne aux orfèvres. Puis voici la confrérie des maçons, et, derrière la boucherie, celle de Saint-Michel, à laquelle appartenaient les escrimeurs. Presque toujours cette corporation, par une ironique et sanglante allusion, se réunissait, ou contre, ou dans la boucherie même. Nous avons

1. Des graveurs Yprois, les du Thielt, artistes de talent ont gravé de petits étendards triangulaires pour les membres de ces confréries. M. Bœhm a donné à la Bibliothèque impériale de Paris quelques planches de ces deux auteurs et pour compléter sa largesse, il y a joint une notice sur ces artistes à peu près inconnus qui florissaient au milieu du XVII[e] siècle.

Digitized by Google

dit que c'est dans l'ancienne salle de cette confrérie que se trouve actuellement le musée de la ville. La maison des forgerons, datée de 1623, nous est annoncée par deux médaillons curieux; mais déjà l'art flamand s'abâtardit; les pignons prennent des formes moins élancées; leur angle s'écrase; leur silhouette s'alourdit. Sur le marché aux Bêtes, nous apercevons la maison des bateliers; ils jouissaient d'une certaine importance à une époque où le commerce considérable de la cité se faisait entièrement par eau. La maison qui renfermait la confrérie Saint-Michel, la boucherie où est maintenant logé le musée, est d'une importance exceptionnelle. C'est, comme la maison des Templiers, une construction du temps des Halles, dont la parfaite conservation ajoute beaucoup de prix à la pureté de son style, à sa magnificence. Nous ne pouvons nous y arrêter longtemps : elle mériterait cependant une description détaillée; mais nous avons hâte d'arriver à une autre confrérie dont l'existence nous touche davantage.

L'artiste yprois a ressenti pour la société de Saint-Anne une chaude sympathie, à en juger par le nombre et la perfection des croquis dans lesquels il s'est attaché à recueillir les moindres détails de la maison qu'elle occupait.

La confrérie de Sainte-Anne était la société de rhétorique ou, pour traduire les mots anciens en idées modernes, le comité révolutionnaire des Flandres sous la domination des empereurs. Là se réunissaient les grands patriotes qui rêvaient l'indépendance de la patrie, les généreux citoyens qui résistaient à l'invasion de l'inquisition, tous les amis du progrès et de la science, de l'art et de la liberté. Une telle association ne pouvait subsister longtemps sous le sombre et jaloux despotisme de Philippe II. Le duc d'Albe fut chargé de dissiper ces dangereuses réunions où se fomentaient les idées de révolte. Mais la dispersion des membres de la confrérie, la persécution des idées qu'ils propageaient ne devaient que rendre leur triomphe plus assuré.

Heureusement l'hôtel de la société de Sainte-Anne ne fut pas détruit après sa fusion, et d'admirables chefs-d'œuvre de l'art flamand ont pu traverser cette tourmente et parvenir jusqu'à nous. M. Bœhm a réuni avec une pieuse sollicitude tous les vestiges de cette glorieuse confrérie[1]. Voici une vue intérieure des bâtiments dans leur état actuel; puis l'aspect extérieur d'un escalier tournant dont la singulière couverture se compose de tuiles de bois disposées en écailles, comme l'antique *squammatio;* puis quelques détails de poutres et enfin une cheminée des plus remarquables, toute recouverte d'une ornementation délicieusement travaillée. Sur une large frise qui décore le manteau de la cheminée, au milieu des gracieux méandres des feuillages de la Renaissance, on aperçoit au centre Dieu le père et l'ange de l'Annonciation apportant du ciel à sainte Anne le diplôme de la fondation de la confrérie. Deux médaillons très-finement sculptés complètent cette riche ornementation. On peut juger de là que si les membres de la société se réunissaient surtout pour agiter des questions brûlantes de politique, de progrès social et intellectuel, ils ne restaient pas indifférents aux douces

1. A ses autres titres de gloire, la société de Sainte-Anne joint aussi probablement l'honneur d'avoir été le centre artistique d'Ypres au XVIe siècle. Ce serait donc la sœur aînée de ces gildes flamandes, qui, sous l'invocation de Saint-Luc, comptaient pour membres les peintres les plus célèbres. Des recherches faites pour retrouver à Ypres les traces de l'existence d'une confrérie de Saint-Luc, n'ont amené aucun résultat. Cependant cette ville, après avoir donné son nom à Karl van Yper, fournit à l'école de Rubens deux élèves, Van de Velde et Jean Thomas qui ne manquaient pas de talent, le dernier surtout, mais qui sont demeurés obscurs dans la brillante école créée par le grand coloriste d'Anvers.

Digitized by Google

séductions de l'art et se laissaient toucher par toutes les manifestations de la pensée humaine.

Un tableau du XVIIe siècle nous a conservé l'ancien aspect de la châtellenie construite au XVe. Sous la Renaissance, on voulut l'habiller au goût du temps; c'est-à-dire qu'on lui enleva son caractère. Elle avait alors sept fenêtres à chaque étage. Une statue de la Vierge décorait sa façade et au-dessus de la rue s'élevait une tribune d'où le gouverneur pouvait s'adresser au peuple. Cette tribune se retrouve dans toutes les villes où le peuple avait voix délibérative dans l'administration publique. Comme les tribuns de l'antique république romaine, les magistrats de la Flandre indépendante devaient haranguer le peuple en pleine place publique, rendre leurs comptes à leur souverain sous la voûte du ciel.

Les aubergistes du moyen âge comprenaient la réclame autrement que les hôteliers modernes. Une inscription en gros caractères nous indique à peine la plupart du temps les gîtes les plus fréquentés des voyageurs. On se donnait plus de peine au vieux temps pour frapper l'attention du passant, le séduire et l'arrêter. Les auberges avaient presque toutes une enseigne dont la singularité se gravait facilement dans l'esprit, et, de plus, leur façade attirait de loin les regards par la richesse de leur décoration. Voyez cette antique maison de bois connue sous le nom du *Grand Salon d'Apollon*. Voyez cette frise qui court le long de chaque étage; avec quel art ce feuillage taillé dans le bois s'enlace et se mêle! Avec quelle naïveté sont dégrossies ces figures expressives qui supportent les étages supérieurs, surplombant en porte-à-faux la rue! L'hôtel de la *Tête d'argent*, dans la rue de la Prison, n'est pas moins curieux à étudier. On suppose qu'il faisait anciennement partie des prisons de la ville; mais les prisonniers s'évadaient sans peine, et l'on dut les transporter en lieu plus sûr et mieux clos.

L'hôtel de l'*Épée royale* demeura longtemps le plus illustre de la cité. Il devait son nom à son enseigne : un bras gigantesque sortant de la bouche d'une tête appliquée contre la muraille et allongeant jusqu'au milieu de la rue une longue rapière. Malheureusement le caractère historique de l'hôtel de l'*Épée royale* ne lui a pas fait trouver grâce auprès des démolisseurs. C'était là cependant que Charles-Quint et plus tard Louis XIV étaient descendus à leur passage par Ypres, et les armoiries de France et d'Allemagne, accostées des armes de la Flandre occidentale et appendues aux murs de la façade, consacraient ce glorieux et mémorable souvenir. Aujourd'hui il ne reste plus vestige de cette antique auberge que dans la suite du musée. Elle conserve heureusement l'aspect extérieur de la demeure des souverains et le détail de sa bizarre enseigne.

Nous épuiserions la patience de nos lecteurs si nous voulions entrer dans le détail de toutes les maisons en bois ou en pierre du XVe au XVIIIe siècle, que renferme la ville flamande. Dans les anciennes rues de la ville, l'artiste a recueilli : ici, le détail d'une porte au-dessus de laquelle se lit l'inscription : *Ihecus Maria*, et dont le linteau est fouillé avec un art infini; là, une longue frise sculptée dans le bois représente le métier de l'habitant de la maison, figuré par ses principales opérations. Au centre deux anges soutiennent une couronne d'épine où sont inscrites les lettres I H S; de chaque côté de cette pieuse invocation, deux médaillons d'une exécution admirable montrent, d'un côté, le drapier aunant le drap, de l'autre, la tonte de l'étoffe avec une sorte de rasoir. Lors de l'invasion des républicains français, cette riche décoration, trop religieuse pour l'époque, fut soustraite à la destruction par une large planche qui la dis-

Digitized by Google

simulait entièrement. Dans ses promenades d'exploration, M. Bœhm remarqua la maison et la planche et, avec un tact d'artiste et de connaisseur, pressentit quelque trésor caché. Il obtint qu'on enlevât la planche et rendit ainsi à l'admiration des passants cette petite merveille.

Bon nombre de ces maisons sont décorées de têtes formant supports, modillons ou culs-de-lampe et même de statues entières, de sorte qu'on pourrait y étudier non-seulement les types les plus variés de l'architecture civile, mais encore y rechercher le développement de l'art de la sculpture en bois, si estimé et poussé dans les Flandres à sa dernière perfection. Chacune des constructions offrirait une source intarissable d'observations.

L'une attire l'attention par l'élévation de son toit qui domine toutes les constructions de la ville; l'autre, divisée extérieurement par la différence très-apparente des saillies, appartenait à deux bourgeois qui ont voulu se construire à peu de frais deux logements distincts sous un seul toit; une autre, en pierre sculptée, est parée des plus riches ornements du style flamboyant. Celle-ci, une loge de guetteur la surmonte. Celle-là, placée à l'intersection de deux rues, est décorée dans l'angle d'une statue en bois de la Vierge.

Beaucoup de ces maisons sont consolidées avec des ancres de fer dont l'architecte a su presque toujours tirer un motif de décoration. On pourrait, dans une étude spéciale, chercher la signification de certains caractères représentés par ces ancres. Souvent, elles figurent un Y. Que veut dire cette lettre? Indique-t-elle, comme on est naturellement porté à le présumer, les maisons qui appartenaient à la ville d'Ypres, qu'elle louait à des particuliers, ou qu'elle conservait pour y installer son administration? Autre part ces ancres tracent en chiffres gigantesques la date de la construction. Telle est la maison reproduite, d'après un croquis du musée, dans l'histoire de l'architecture en Belgique de M. Schayes[1]. Seulement par une singulière méprise, au lieu de lire horizontalement les chiffres placés aux quatre angles de la maison, l'archéologue les a lus de bas en haut, et, de 1544, il a fait 1445. Que signifie aussi cette croix à double branche fixée au milieu de cette façade de 1544? Est-ce encore les armoiries de la ville et un signe de propriété?

Nous trouvons dans le même ouvrage de M. Schayes une autre maison, de 1575, reproduite également d'après un dessin de l'artiste yprois. On devine même sous cette copie réduite la manière vigoureuse et large qui distingue l'original. Bien que l'interprétation soit infidèle, le mérite de l'artiste perce en dépit de ces conditions mauvaises. Ainsi en est-il advenu pour ces vues de maisons d'Ypres. Toutefois la collection renfermée au musée pourrait être présentée au public sous un aspect plus séduisant.

Ces vieilles constructions flamandes sont dignes de détourner les explorateurs des antiquités de la Belgique, les touristes consciencieux, de la route banale tracée par les guides et de les intéresser aux débris encore splendides d'une des quatre grandes communes de la Flandre du moyen âge. Elles méritent d'inspirer à un écrivain érudit, à un historien sincère, à un amateur éclairé de l'art une chaleureuse description, une explication étendue et détaillée. Réunies en album, elles ont leur place enfin parmi ces précieux volumes où des artistes s'empressent de conserver le souvenir et les traits des vieux édifices que détruit chaque jour le zèle niveleur des municipalités.

1. Quatrième volume, p. 93.

Digitized by Google

Ces dessins intéressent également l'histoire et l'archéologie ; mais il faut que l'éditeur, à qui viendra la bonne pensée de les publier, n'oublie pas qu'ils sont aussi une œuvre d'art sérieuse et consciencieuse. Il importe enfin que le traducteur de ces croquis s'attache à en rendre textuellement l'esprit, pour que rien n'en soit perdu, et qu'en les feuilletant, l'amateur puisse ratifier le jugement porté sur cette œuvre originale par M. V. Hugo, et s'écrie, à son tour, que *ces vieilles maisons ne sont pas mortes, et vivent dans ces dessins excellents.*

J. J. GUIFFREY.



Digitized by Google

BULLETIN MENSUEL

JUILLET 1865

Voici la lettre que nous recevons de notre collaborateur, M. Léon Lagrange.

Mon cher ami,

En quittant Paris, j'avais emporté quelques volumes dont je voulais parler ce mois-ci. C'était l'*Histoire de l'architecture en France* de M. Léon Chateau, ouvrage très-bien fait et très-précieux pour nous tous; c'était les *Voyageurs français en Italie* de M. J. Dumesnil; c'était une réimpression de Lamennais, sous le titre : *De l'Art et du Beau*. Il y avait là matière à un bulletin bibliographique de quelque intérêt peut-être. Mais, pour mon malheur, j'emportais aussi un livre qui a fait explosion le mois dernier dans le ciel paisible de l'art; et ce livre, j'ai eu l'imprudence de le lire le premier, tantôt le jetant loin de moi, tantôt le reprenant avec frénésie, si bien que tout mon temps y a passé; si bien que, lorsque j'ai pris la plume, je n'ai rien pu écrire qui n'eût trait à cette lecture tour à tour répulsive et attachante.

Vous devinez que je parle de l'ouvrage posthume de Proudhon : *Du principe de l'art et de sa destination sociale*[1]. Après tout, c'est un véritable événement. Permettez-moi de m'y tenir. Les autres volumes ne perdront rien pour attendre. Place au nouveau docteur de l'esthétique révolutionnaire! En ces temps caniculaires, un peu de fièvre chaude est de saison.

Un homme qui « ne sait rien de l'art » (c'est sa propre expression), qui juge des œuvres d'art « par ce qu'il a appris en littérature, » qui n'a pas « l'intuition esthétique, » qui déclare manquer « de ce sentiment prime-sautier du goût qui fait juger d'emblée si une chose est belle ou non, » cet homme, conduit un jour devant un tableau de M. Courbet (et quel tableau, le *Retour de la conférence!*), forcé d'admirer l'œuvre d'un Franc-Comtois et d'écouter ses plaintes, se demande de bonne foi ce que c'est qu'un art qui produit de pareilles choses et ce qu'on en pourrait bien faire; puis, rentré chez lui, il médite sur cette question, il lit quelques livres et quelques pamphlets, il consulte

1. Paris, Garnier frères.

Digitized by Google

M. Courbet lui-même, et enfin il entreprend « de parler de ce qu'il ignore. » Ainsi est né, ainsi s'est formé de pièces et de morceaux, le livre publié aujourd'hui par les héritiers de P.-J. Proudhon, sous ce titre : *Du principe de l'art et de sa destination sociale.*

Étant donné le point de départ, il y a cent à parier que l'auteur s'égarera en route. Pour visiter l'Enfer, Dante s'appuie sur Virgile. Mais Proudhon guidé par M. Courbet dans les sentiers de l'esthétique, vous figurez-vous un groupe plus étrange, après celui de don Quichotte et de Sancho Pança, et ne voyez-vous pas de suite par quelle série de cercles ténébreux il leur faudra passer pour arriver à la vérité et à la lumière?

En effet, il y a de tout dans ce livre incohérent. Il y a une candeur enfantine à l'endroit du maître peintre d'Ornans, — c'est le côté gai. Il y a la présomption bourgeoise qui entre de plain-pied dans le domaine de l'art, et s'escrime à droite et à gauche, — c'est le côté triste. Il y a l'effort de pensée du philosophe, l'effort de style d'un écrivain d'habitude, — c'est le côté sérieux et grand. Il y a encore la violence du satirique qui met à nu les plaies du siècle, — et ce n'est pas le côté le moins amusant pour la galerie, car ce rude jouteur frappe souvent juste et toujours fort. Il y a surtout l'audace aveugle du « socialiste révolutionnaire » (tel est le titre dont il se décore), qui croit pieusement avoir démoli le monde, et qui s'assied dessus en disant : Vous allez voir comment je vais refaire tout cela. C'est le côté funeste du livre. Il échappe à notre analyse, dans ce recueil du moins, et il se confond avec le caractère commun à toutes les œuvres du même auteur.

Sur M. Courbet, je serai plus sobre que son avocat. S'il y a quelque part un public auquel on puisse faire digérer cette progression esthétique : — « Ingres, Delacroix, Courbet, » — ce n'est assurément pas chez nous, parmi les lecteurs de la *Grammaire des arts du dessin*. Le tableau des *Curés ou le Retour de la conférence*, j'imagine qu'on le connaît, au moins par un dessin reproduit en photographie. Cette « joyeuseté picturale, » qu'on a nommée plus justement une mauvaise action, est le motif du plaidoyer, le texte du sermon, la préface et la conclusion du livre, la porte d'entrée et de sortie de l'édifice où l'on croit lire, comme dans l'Enfer du Dante : *Lasciate ogni speranza*, laissez toute espérance de bon sens... En un mot, c'est la première et la dernière étape d'un voyage qui ne nous y ramène qu'après avoir parcouru les régions les plus excentriques. On s'embarque avec M. Courbet, et tout aussitôt l'on navigue en plein idéal. Puis l'on se trouve transporté à l'origine du monde, et l'on descend le torrent des âges, l'art égyptien, l'art grec, le moyen âge, la Renaissance, la Réforme, la Révolution...

Je suais sang et eau pour voir si du Japon
Il nous mènerait droit au fait de son chapon.

Il y vient enfin. O prodige! c'est pour le plumer d'importance. Après nous avoir saturés des œuvres de M. Courbet, Proudhon lui assène, sous le titre de *Mes réserves*, les plus dures critiques qu'on soit en droit d'attendre d'un compatriote et d'un ami. — « Intuitions sophistiques, » « artiste incapable de construire ses pensées, » « apologiste de l'orgueil, » etc... Puis il ajoute : « Je crains fort que tout en lui rendant pleine justice et en lui faisant une position splendide, il ne se trouve médiocrement satisfait. Ne l'aurai-je pas défini, classé, catégorisé, mis à sa place? Quelle audace! Sa réputation y gagnera (?), mais sa vanité en souffrira. Essayez donc de contenter ces messieurs. » — Ainsi parlait l'ours de la fable.

Digitized by Google

Sur les *autres* maîtres français, le critique n'est ni moins sincère ni plus tendre. Il les juge, il est vrai, à un point de vue restreint, pour ne pas dire étroit, l'irrationalité de leurs œuvres. Mais aux lecteurs qui pourraient attacher trop d'importance à ses jugements, il répond d'avance : — « Celui qui raisonne le mieux n'est pas celui qui a le meilleur goût, il s'en faut immensément. C'est pourquoi le critique d'art doit être fort circonspect : il n'est pas de matière où la critique soit sujette à commettre de plus lourdes bévues. » — Ainsi prévenus, nous n'avons plus qu'à l'écouter. S'agit-il de Louis David? Le *Léonidas aux Thermopyles*, « peinture très-bonne pour servir d'illustration à l'histoire d'Hérodote, propre à édifier un élève de rhétorique sachant le grec, n'en est pas moins une conception irrationnelle, fausse en elle-même et sous plus d'un rapport .. Or, dès qu'une conception artistique est reconnue fausse, l'exécution même la plus correcte ne nous touche plus, » — et cette appréciation, ajoute-t-il, s'applique à la plupart des tableaux du même maître. Le *Premier Consul gravissant le Saint-Bernard* est une peinture qu'il voudrait déchirer, parce que Bonaparte passa les Alpes à l'arrière-garde, monté sur un mulet de montagne, et parce qu'on a surfait la campagne de Marengo. Le *Serment du jeu de paume* a le grand défaut de soulever un doute, à savoir si la démarche des députés du Tiers État fut bien raisonnée, si l'Assemblée ne s'écartait pas de la légalité en prêtant ce serment, etc. Seul, le *Marat expirant* trouve grâce à ses yeux. « C'est un éclair dans la nuit orageuse de la Révolution, » dit-il, et il le commente de main de maître, en ajoutant : « Si, de 93 à 1814, le public et les artistes avaient été capables de quelque réflexion, ils auraient vu dans ce tableau la flamme qui leur indiquait la route; l'école hollandaise, qui produisit des œuvres plus achevées, n'ayant rien laissé de cette force. »

A propos d'Eugène Delacroix, qu'il appelle une doublure de lord Byron, de Lamartine, de V. Hugo, de G. Sand, « que me font à moi, s'écrie-t-il, tous ces déclamateurs et ces pleurards? » Et il déclare que les quatre cinquièmes de l'œuvre de Delacroix sont niaiserie pure, l'autre cinquième reste douteux et suspect. Par exemple, « ce que le peintre n'a pas vu, ce qu'il aurait dû faire sentir dans son esquisse de *Boissy d'Anglas*, c'est que l'insurrection de prairial fut provoquée par la réaction thermidorienne... » — Et voilà pourquoi votre fille est muette.

De M. Ingres, il ose dire que la négation de toute idée dans l'art forme le fond de son esthétique. Il ne pardonne pas à David d'Angers le fronton du Panthéon, œuvre de parti, sans originalité, sans vérité, sans grandeur, qu'il faudra détacher du temple, le jour où la France recouvrera son bon sens. L'arc de triomphe de l'Étoile ne lui plaît pas davantage, surtout cette *Furie* de Rude, dont la face hideuse a été calquée sur un masque de tragédie antique. « *Quel engueulement!* » — Le mot y est. Les *Moissonneurs*, de Léopold Robert, lui faisaient grand plaisir, lorsqu'il s'est demandé comment des gaillards si vigoureux, si romantiques, si crânes, sont incapables de faire l'exercice du fusil aussi bien que de danser au son de la cornemuse. C'est la campagne de Lombardie qui lui a suggéré cette réflexion. Ainsi, sans la guerre d'Italie, le tableau lui plairait toujours. A la bonne heure!

Enfin, Horace Vernet est jugé d'un mot : « Son succès prodigieux accuse toute une époque, toute une nation, » et, après avoir parlé de la *Smala*, il termine : « Otez-moi cette peinture : pour le vulgaire qui l'admire, elle est d'un détestable exemple; pour les honnêtes gens qui savent à quels sentiments elle répond, elle est un sujet de remords. L'auteur a été payé, je suppose : je demande que cette toile soit enlevée, ratissée, dégraissée, puis vendue comme filasse au chiffonnier. »

Digitized by Google

Mais n'admirez-vous pas ce zèle d'iconoclaste ? Tout à l'heure il déchirait le *Bonaparte,* de David; il condamne au feu la *Vierge à l'hostie,* de M. Ingres, et toutes « les lubriques mysticités » qui lui ressemblent; il ratisse la *Smala;* indigné de la reconnaissance de la patrie envers les grands hommes, il déclare préférer l'ostracisme! Et il ose se plaindre de l'ostracisme qui a frappé un tableau de M. Courbet ! Tant il est vrai qu'en grattant les révolutionnaires de cette trempe, on trouve toujours un despote avorté.

La tolérance est la politesse de l'histoire, comme la pudeur des mots est la politesse du langage. Proudhon ne connaît ni l'une ni l'autre. On formerait avec les expressions de son livre un étrange vocabulaire. Non-seulement il dit sans sourciller la *blague,* le *cancan.* Mais il ne recule ni devant l'obscénité ni devant l'ordure. Sans parler des mots qui se terminent par des points, celui de *syphilis* s'y rencontre plusieurs fois, entre autres comme symbole de l'art de la Renaissance. La *prostitution* revient à tout instant et forme le titre d'un chapitre. L'art est qualifié d'*agent pornocratique.* A la page 265, l'auteur félicite M. Courbet de l'exclusion de son tableau : « Sans cela vous les eussiez vus tous, ces entrepreneurs de critique, fruits secs de la littérature et de l'art, s'en venir l'un après l'autre, comme les chiens de Panurge, lâcher leur urine sur une œuvre dont ils ne sont pas même capables de saisir l'idée. » — Ailleurs, il va plus loin encore, et, pour rendre morale la peinture d'une Vénus, il demande qu'on lui ajoute.... ce qui n'a de nom qu'au Cabinet d'Anatomie comparée.

A la brutalité tour à tour féroce et cynique de ses allures, on s'aperçoit bien que l'auteur ne se sent pas sur son terrain. Et cependant on le suit parfois avec plaisir. Il y a plus d'un éclair dans cette nuit orageuse. Plus d'une page mériterait d'être citée pour sa vigueur et son éloquence. Nous sommes à mille lieues des principes ou plutôt des théories de ce tribun fougueux, et toutefois il est des points sur lesquels nous sommes heureux de nous rencontrer avec lui, en nous inclinant devant la forme saisissante dont il a su envelopper des pensées que nous partageons. Ainsi, les questions de l'importance sociale de l'art, de la valeur de la pensée chez l'artiste, de la nécessité de l'idéal, n'ont jamais été posées avec plus de force et d'indépendance.

Cette indépendance d'esprit va si loin qu'elle se retourne contre l'auteur lui-même. Au moment où il vous entraîne le mieux, il s'arrête pour se lancer une ruade. Vous cherchez à caractériser sa manière, et il vous dit tout net : « Nous avons dépouillé pour une phraséologie prétentieuse et pleine de sophismes, notre bon sens gaulois. » Vous vous demandez comment qualifier les exercices auxquels il se livre à propos d'art, et il vous fournit le terme : c'est « de la pédagogie sociale. » Vous voudriez l'avertir que ses commentaires sur telle ou telle œuvre d'art l'emportent hors des limites, et le voilà qui se décerne à lui-même ce superbe avertissement : « Lisez les comptes rendus de nos feuilletonistes les plus accrédités. En quelques lignes d'un style merveilleux, le sujet est posé, l'œuvre jugée, l'artiste englouti, si son œuvre est seulement médiocre; et quand elle est vraiment belle, à peine peut-elle se soutenir à côté de la prose de l'écrivain. Les faiseurs de comptes rendus doivent y prendre garde; il ne faut pas que leurs descriptions oratoires deviennent pour les malheureux artistes une concurrence tellement redoutable, qu'après avoir lu l'article on trouve le tableau mesquin, froid, insipide. » — Il y a même un chapitre, le XIe, où Proudhon défend à la fois le blanc et le noir, le pour et le contre; mais j'aime mieux voir là une maladresse des éditeurs posthumes. L'écrivain aurait refondu ces parties disparates. En juxtaposant des notes écrites sous une impression différente, on l'a mis de gaieté de cœur en contradiction

Digitized by Google

avec lui-même. Un autre chapitre, *Conservation et progrès*, forme une véritable palinodie qui entache de nullité la moitié du volume.

Mais enfin, au milieu de ce désordre d'idées et de style, peut-on suivre une pensée constante? Oui, sans doute. L'auteur, et c'est là son plus grand tort, a commencé par donner une définition de l'art. Il définit l'art, « une représentation idéaliste de la nature et de nous-mêmes, en vue du perfectionnement physique et moral de notre espèce. » Dès lors, il faut que tout, histoire et théorie, artistes et œuvres d'art, passe par le laminoir de cette définition. Il a commencé par nier la beauté, négation bien excusable chez un homme qui prend M. Courbet pour point de départ. Au Beau absolu il a substitué l'idéal, c'est-à-dire à l'objet de la conception une conception sans objet. Dès lors, il faut que sur toute sa route, depuis l'art égyptien jusqu'à nos jours, il proscrive, il condamne, il voue aux flammes la beauté, tantôt comme idolâtrique, tantôt comme ascétique, tantôt comme hypocrite, tantôt comme prostituée. Mais alors, où placer ce fameux idéal? Dans la justice sociale et révolutionnaire, esprit nouveau de la nouvelle humanité.

Il est certain que, si l'on fait litière de toutes les idées religieuses, philosophiques, morales, sociales et même littéraires qui constituent la vie des sociétés modernes, il est certain que, dans ce grand vide, dans cette négation universelle, une seule porte reste ouverte à l'art, la négation. Ce piédestal de ruines ne peut porter qu'un art négatif. C'est bien là qu'arrive l'esthétique de Proudhon. Elle proclame, comme le programme de l'art nouveau, le CRITICISME. Idéal antidogmatique, art rationnel, art critique, art justicier, voilà l'avenir qu'il nous ouvre. Or, je comprends à la rigueur que la peinture s'inspire d'un tel programme. Elle deviendra une forme agrandie et coloriée de la caricature. Mais les autres arts? Qu'est-ce qu'une architecture critique? Une musique rationnelle? Une sculpture justicière? A formuler une esthétique, encore faudrait-il la formuler telle, qu'elle s'applique à tous les arts, sinon c'est pure fantaisie.

Au fond de ce *Criticisme*, qu'y a-t-il? Il y a la prétention bien avérée de faire de l'art une pioche, et de l'artiste un démolisseur, aux gages d'une barbarie renouvelée des Goths et des Vandales, pour saper jusqu'aux derniers fondements de la société moderne. C'est le grand œuvre auquel l'art doit collaborer comme la science. Et, de peur qu'on ne s'y trompe, Proudhon nomme cet art de son vrai nom, l'art justicier, lisez l'art bourreau.

Eh bien, non. Après cette conclusion logique, une autre évolution nous attend. Devant la négation qu'il a formulée, l'esthéticien s'arrête, comme s'il sentait le terrain s'effondrer sous ses pas. Cet art critique dont il vient de saluer l'avénement dans M. Courbet, il en proclame la déchéance. O sublime enseignement des œuvres du maître peintre! O châtiment de ceux qui les regardent de trop près! Proudhon s'aperçoit qu'il mâche à vide. Au delà de l'art critique, il entrevoit, il appelle, il prophétise une nouvelle phase de l'art, L'ART HUMAIN, « qui aura pour but d'allier, dans un idéal inconnu aujourd'hui, la beauté morale et la beauté physique, de créer ce que j'appellerai la BEAUTÉ HUMAINE. »

En vérité, voilà donc le dernier mot de tout ce fatras d'esthétique! la beauté humaine! Mais qu'ont cherché, je vous le demande, qu'ont voulu, qu'ont réalisé, à doses diverses de talent, les artistes de tous les pays et de toutes les époques, sinon la beauté humaine? Les Égyptiens sous la forme typique (je me sers à dessein des termes de Proudhon), les Grecs sous la forme mythique, le moyen âge sous la forme chrétienne, la Renaissance, la Réforme, la Révolution, l'école moderne sous les formes

Digitized by Google

fantaisiste, naturaliste, classique et romantique, ont-ils eu un autre but que d'allier la beauté morale à la beauté physique, de créer la beauté humaine? C'était bien la peine de les damner tous, de proscrire ceux-ci, d'exterminer ceux-là, de leur cracher au visage tant d'abominables invectives, de crier à la prostitution, de se poser en prophète qui déchire les voiles de l'avenir; c'était bien la peine de brasser près de quatre cents pages d'esthétique sociale, pour aboutir à quoi? à une conclusion banale, à la proclamation du dogme universel de l'art.

Spectacle étrange, de voir ce sophiste si bien armé, terrassé par la vérité au point de la proclamer lui-même, et, après tant de déclamations cyniques ou bouffonnes, tant de violences et d'impudeurs, tant de négations du beau, forcé de se prosterner devant cette beauté qu'il a bafouée et de la reconnaître pour sa dame! Car, en vain oppose-t-il la beauté humaine à la beauté divine, ne comprend-on pas que l'alliance du beau moral et du beau physique à leur suprême puissance dépasse l'horizon humain, et devient l'idéalisation de la beauté humaine; c'est-à-dire, en définitive, cet idéal divin vers lequel ont tendu de toutes leurs forces les génies de tous les temps?

On vous dira que Proudhon est le Marat de la critique d'art. Allons donc! Ce n'en est que le La Palisse.

LÉON LAGRANGE.

P. S. — Le *post-scriptum*, dit-on, est ce qu'il y a de meilleur dans une lettre. Je ne puis quitter mes lecteurs sans leur rappeler que, le 10 août, s'ouvrira l'exposition d'art industriel organisée par la Société de la place Royale. En ce moment, les nouveaux aménagements du palais des Champs-Élysées se terminent, les œuvres d'art et de curiosité de toutes les époques viennent se ranger dans la grande nef et le long de cet escalier qui conduira le public aux salles du premier étage, sans qu'il ait la fatigue d'un long détour, sans qu'il cesse de trouver un aliment pour le plaisir des yeux. La *Gazette des Beaux-Arts* rendra compte de cette exposition la plus importante et la plus belle qui ait jamais été organisée en France par l'effort courageux de l'initiative privée.

L. L.



Le Directeur : EMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7

Digitized by Google

L'UNION CENTRALE

DES

BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE



I.



Une grande chose va s'accomplir, ou, pour dire mieux, elle s'accomplit déjà en ce moment : c'est la régénération des écoles de dessin en France et le renouvellement des beaux-arts dans leur application particulière à l'industrie. Ce bienfait, nous le devrons cette fois à l'initiative individuelle, fortifiée par l'assistance et les encouragements de l'administration. Notre pays où, depuis des siècles, tout ce qui s'est fait de grand, s'est fait par la centralisation et par l'État, notre pays commence à se dire majeur, et, chose remarquable, c'est dans le domaine des arts que vont se produire les premiers actes de son émancipation.

Le contact de la France avec l'Angleterre, rendu si fréquent par les expositions universelles de Paris et de Londres, n'aura pas été inutile au

Digitized by Google

mouvement de régénération qui se prépare et dont nous voulons entretenir nos lecteurs. En visitant une contrée si rapprochée de nous par la géographie et si éloignée par les mœurs, nous avons appris ce que peuvent, dans la liberté de leur action, quelques hommes de bonne volonté, quelques citoyens généreusement dévoués au bien public, et cet enseignement se trouve résumé avec force dans les paroles, souvent citées, d'un souverain qui a passé en Angleterre une partie de sa vie, et qui en a rapporté quelques-unes des idées anglaises : « L'initiative individuelle, s'exerçant avec une infatigable ardeur, dispense le gouvernement d'être le seul promoteur des forces vitales d'une nation... Stimulez donc chez les individus une spontanéité énergique pour tout ce qui est beau et utile. Telle est votre tâche. » Mais à cet échange d'idées et de marchandises, de ballots et de coutumes, qui est devenu continuel, depuis que la pensée, côte à côte avec le commerce, est admise de part et d'autre en libre pratique, à cet échange, les deux peuples ont gagné encore de se mieux connaître, et pour ne parler ici que des questions d'art, la France en a tiré cet avantage, qu'elle a constaté à la fois le progrès de ses voisins et sa propre décadence, ou du moins, elle a compris qu'en matière d'élégance et de bon goût, l'industrie française n'avançait point, et que, dans l'état de l'Europe, ne pas avancer, c'était reculer.

Il y a trois ans, à la suite de l'Exposition universelle de 1862, le rapporteur de la section française du jury international, M. Mérimée, s'exprimait ainsi : « Depuis l'Exposition universelle de 1851, et même depuis celle de 1855, des progrès immenses ont eu lieu dans toute l'Europe, et bien que nous ne soyons pas demeurés stationnaires, nous ne pouvons nous dissimuler que l'avance que nous avions prise a diminué, qu'elle tend même à s'effacer. Au milieu des succès obtenus par nos fabricants, c'est un devoir pour nous de leur rappeler qu'une défaite est possible, qu'elle serait même à prévoir dans un avenir peu éloigné, si dès à présent ils ne faisaient pas tous leurs efforts pour conserver une suprématie qu'on ne garde qu'à la condition de se perfectionner sans cesse. L'industrie anglaise, en particulier, très-arriérée au point de vue de l'art, lors de l'Exposition de 1851, a fait depuis dix ans des progrès prodigieux, et si elle continuait à marcher du même pas, nous pourrions être bientôt dépassés[1]. »

C'étaient là de graves avertissements ; ils ont été entendus. Il s'est

1. Exposition universelle de 1862. Rapport des membres de la section du jury international, classe xxx, section I. Rapport de M. Prosper Mérimée.

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

formé à Paris, par les soins et sous la présidence de M. Guichard, une société qui a pris le titre d'UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE. Cette société, dont le siége est provisoirement place Royale, nº 15, a pour but de fonder, au centre de la fabrique parisienne, un musée rétrospectif et contemporain; une bibliothèque d'art ancien et moderne, où le travailleur sera, au besoin, aidé dans ses recherches; des cours spéciaux et conférences publiques ayant rapport aux arts appliqués, et des entretiens familiers de nature à propager les connaissances les plus essentielles à l'artiste et à l'ouvrier; des concours entre les diverses écoles de dessin et de sculpture; enfin, des expositions d'objets précieux empruntés aux collections particulières, et présentant à l'étude de belles applications de l'art à l'industrie. Les premiers fondateurs sont MM. Guichard, architecte décorateur, président; Sajou, fabricant de modèles pour tapisseries, vice-président; Auguste Lefébure fils, fabricant de dentelles, secrétaire; Lenfant, fabricant d'étoffes pour meubles, secrétaire-adjoint; Frédéric Bergon, banquier, trésorier; Chocqueel, fabricant de tapis; Hermann, constructeur-mécanicien; Lerolle, fabricant de bronzes d'art; Mazaroz, fabricant de meubles d'art; Ph. Mourey, doreur et argenteur sur métaux, archiviste; Eugène Rousseau, Schaeffer-Érard, fabricant de pianos; Turquetil, fabricant de papiers peints; Veyrat, fabricant d'orfévrerie.

Ainsi constituée à ses risques et périls, et sans demander au gouvernement autre chose que sa bienveillance, l'Union centrale a fait bientôt des recrues parmi les amateurs et les artistes les plus distingués, aussi bien que dans la presse. Elle a donné le titre de *cofondateurs* à ceux qui souscriraient pour une somme de cent francs par an, payable pendant trois ans consécutifs, en échange d'une entrée personnelle dans les bibliothèques, musées, expositions, cours et conférences ouverts par elle à un public payant; elle a donné le titre d'*adhérent* à toute personne qui payerait une cotisation de trente-six francs par an, ou trois francs par mois. Elle a fixé à un franc le droit d'entrée dans le musée, la bibliothèque et les conférences pour tout visiteur autre que les fondateurs ou adhérents; elle a affecté à l'augmentation incessante de sa bliblio-thèque et de son musée le produit de ces entrées et de ces cotisations; enfin, elle s'est adjoint une commission consultative, composée comme il suit : MM. Barye, sculpteur-statuaire; Brouty, architecte; Burette, peintre décorateur; Burty, rédacteur au journal *la Presse;* Champfleury, homme de lettres; Paul Dalloz, directeur du *Moniteur universel;* Davioud, architecte de la ville; Diéterle, peintre décorateur; Joseph Fouché, dessinateur pour l'industrie; Émile Galichon, directeur de la

Digitized by Google

Gazette des Beaux-Arts; Joseph Gonelle, dessinateur pour cachemires; Klagmann, sculpteur-statuaire-ornemaniste; Lebègue, architecte; Édouard Lièvre, dessinateur-graveur; Louvrier de Lajolais, artiste peintre; Paul Mantz, homme de lettres; Aimé Millet, sculpteur-statuaire; Claudius Popelin, artiste peintre; Martin-Riester, dessinateur-graveur; Roussel, dessinateur pour dentelles.

A peine autorisée par décision ministérielle du 26 juillet 1864, l'Union centrale s'est mise à l'œuvre, et ce qu'elle a fait dans l'espace d'une année est en vérité surprenant pour qui ne sait point ce que peuvent improviser des hommes d'intelligence et de goût, quand ils sont dirigés et soutenus par le dévouement à une idée noble, à une idée utile, à une idée juste. Quelques mois leur ont suffi, non-seulement pour remplir toutes les conditions de leur programme, mais pour le développer et l'agrandir en y ajoutant des vues nouvelles.

Et d'abord le musée et la bibliothèque de l'Union centrale ont été ouverts dès la fin de l'année dernière, et voici ce que nous disions du musée, en parlant aux lecteurs de l'*Avenir national :* Dans ce musée, tout embryonnaire qu'il est encore, nous avons vu ce qui se voit dans tous les musées d'objets d'art : faïences italiennes, grès de Flandre, porcelaines, bronzes, ivoires, émaux de Limoges, armures et coffrets en argent repoussé, fermoirs, bassins, plateaux, aiguières, vieux bahuts et vieux lustres; mais là aussi, nous avons vu ce qui ne se voit point ailleurs, savoir les échantillons les plus curieux, les plus rares, et en général les plus beaux, des anciennes tentures depuis la Renaissance, des papiers peints depuis Réveillon, des cachemires, des tapis, des perses fabriqués en France, des toiles de Jouy, des étoffes de Lyon, lampas, damas, brocarts et brocatelles, et toutes sortes de soieries lamées d'argent, tramées d'or ou rehaussées de verroteries, de nacres et de perles. Par les soins de M. Guichard, le digne président de la Société, ces échantillons, et même les dessins originaux des maîtres lyonnais, ont été réunis et disposés dans de vastes in-folio, où le dessinateur pourra consulter toutes les variétés du goût, tous les caprices de la mode, et feuilleter à son aise le génie des autres.

Quant à la bibliothèque proprement dite, elle forme, à l'heure qu'il est, un ensemble déjà imposant de livres anciens et modernes concernant les arts, sans compter les magnifiques in-folio dont nous venons de parler, et qui sont les meilleurs ouvrages pour les fabricants, les artistes et les curieux, parce que l'archéologie industrielle en a fait des livres d'exemples, des enseignements en action.

Digitized by Google

II.

Cependant, ce qu'il était plus difficile d'organiser, c'était un système de conférences publiques, de *lectures*, comme disent les anglais, auxquels nous avons emprunté le mot et la chose. Ces conférences ont été ouvertes cette année même, devant un public composé de fabricants, de contre-maîtres, d'ouvriers, d'artistes et de gens du monde. Parmi les assistants se trouvaient tous nos confrères de la *Gazette des Beaux-Arts*, et des écrivains venus là pour le compte des grands journaux. Le *Temps* y était représenté par M. Dollfus, l'*Avenir national* par M. Félix Favre, le *Moniteur* par M. Dalloz, la *Presse* par M. Burty, l'*Illustration* par M. Alfred Darcel, la *Gazette des architectes* par M. Viollet-Leduc fils. On y voyait aussi par intervalle des artistes éminents, tels que Barye, Chenavard, Klagmann, Frémiet, Le Harivel-Durocher, Aimé Millet, Jolly Grangedor, Flameng, Jacquemart; des architectes de la ville ou du gouvernement, MM. Davioud, Lance, Millet, Laisné, professeur à l'École des beaux-arts, et enfin des membres de l'Institut, entre autres MM. Guillaume et Longpérier. C'était là certainement un public qui, s'il n'eût été bienveillant, eût été redoutable.

Les cours de l'Union centrale ont roulé sur diverses matières se rattachant toutes à la question d'art. M. Fouché, professeur de géométrie, a parfaitement expliqué, en plusieurs séances, la théorie des lumières et des ombres. M. Jacquemart a parlé de la céramique avec cette clarté persuasive et cette sûreté qu'il puise dans une érudition profonde. M. Davioud, que nous n'avons entendu qu'une seule fois, a exposé ce jour-là les plus saines idées touchant le beau dans les qualités constructives de l'architecture. Il a mis en relief les avantages que procure la sincérité des matières mises en œuvre; il a dit le caractère qu'imprime aux constructions l'emploi de tels ou tels matériaux, la pierre, le marbre, la brique, le fer, le zinc... il a été très-intéressant et fort écouté. M. de Longpérier, chez qui la science de l'antiquité est toujours relevée par une pointe d'esprit et assaisonnée de sel gaulois, a fait à son tour sous ce titre : *une heure d'archéologie*, plusieurs leçons excellentes, de nature à inspirer le goût de l'étude aux plus indifférents et le respect de l'antiquité aux contempteurs les plus intrépides. M. Ferdinand de Lasteyrie a entretenu ses auditeurs de vitraux peints, et il va sans dire que tout le monde a été charmé d'entendre le savant auteur de la *Peinture sur verre* tracer l'historique d'un art généralement peu connu et en

Digitized by Google

indiquer de brillantes applications. M. Aimé Millet, qui venait de terminer sa statue colossale de Vercingétorix, a de son côté résumé, dans une séance, les longues observations qu'il a pu faire sur un art dont il a étudié la théorie en artiste déjà fort habile à le pratiquer. M. Émile Rousseau a savamment parlé de chimie; M. le docteur Caffe a clairement exposé les principes de l'hygiène particulière aux professions industrielles; M. Sauvrezy, expert en ébénisterie, a fait un cours sur la matière.

Enfin nous avons été appelé nous-même à développer les principes que nous avons posés dans la *Grammaire des arts du dessin*, et nous avons pu vérifier alors par notre expérience que, d'enseigner aux autres ce que l'on avait appris, c'est l'apprendre soi-même une seconde fois. On ne saurait croire, en effet, combien est grande la différence entre le discours écrit et le discours parlé. Dans le livre, on se condense volontiers, on se résume, et l'on suit de toute manière un ordre méthodique. Les propositions s'enchaînent rigoureusement et se déduisent l'une de l'autre; la logique y est voulue et certaines proportions sont imposées à chaque partie. Au contraire, la leçon parlée comporte de libres allures, des digressions hardies et, par moment, un heureux désordre. La logique y est sacrifiée souvent à l'imprévu, et le sentiment qui entraîne l'orateur l'emporte sur les rigueurs de la méthode qu'il s'était promis d'observer. Celui qui parle subit à son insu l'action du fluide mystérieux qui émane de toutes les assemblées, de ce magnétisme que dégage la réunion des âmes, et parfois, déviant de sa route, il est amené à se rabattre sur les questions secondaires que semblent lui indiquer les sympathies de l'auditoire. De cette façon, le professeur qui était venu pour livrer au public sa pensée et le fruit de ses études, trouve dans son propre enseignement des aperçus nouveaux, s'éclaire lui-même aux rapides lueurs de son improvisation, et sa *lecture* finie, se sent plus instruit et plus fort qu'il ne l'était en la commençant. C'est là justement ce qui nous est arrivé dans le cours de ces conférences. Qu'il nous soit permis d'en citer un exemple entre mille.

Notre première conférence était consacrée aux notions du beau et de l'idéal, mais d'abord à expliquer l'origine des arts, et à dire comment et en quoi ils se distinguent de la nature, considérée, bien entendu, comme l'ensemble des créations antérieures à l'arrivée de l'homme sur la terre. Que l'artiste fasse partie de la nature, cela est vrai sans doute; mais pour plus de clarté nous avons dû les séparer l'un de l'autre, et creuser profondément la ligne de démarcation qui existe entre la nature inconsciente, aveugle, et l'homme éclairé par l'intelligence; entre l'esprit qui sait l'avantage que l'univers a sur lui, comme dirait Pascal, et l'univers qui

Digitized by Google

n'en sait rien. Les arts, avons-nous dit dans notre première lecture, ont été produits successivement par la réaction de trois éléments que l'homme porte en lui, l'ordre, la proportion et l'unité, contre les qualités inverses de la nature inorganique, lesquelles sont la complexité infinie, la confusion immense, le désordre sublime, et l'absence générale de proportions. L'architecture, la musique, les jardins, la sculpture, la peinture, la céramique, l'ornementation, ont été enfantés par le besoin d'introduire de l'ordre, de la proportion et de l'unité dans toutes les créations de la nature : dans l'inertie des substances inertes, telles que la pierre, le marbre, l'argile, le fer, le bois mort, pour leur faire exprimer, par un organisme artificiel, des sentiments et des pensées, et les ériger en architecture ; — dans les bruits vagues de l'air, dans les cris ou les murmures inarticulés des animaux et des ondes, pour en créer la musique en les soumettant à la mesure, à la cadence, aux lois inventées par l'homme de l'harmonie et des nombres ; — dans la campagne, pour la transformer en jardin en y traçant, en y réglant des allées, en alignant et en greffant les arbres, en dirigeant les ruisseaux, en contenant les fleuves et les torrents, en choisissant les essences et les cultures, en inventant de nouvelles fleurs ; — dans la figure humaine, en ramenant à des proportions typiques, à une unité significative, les formes individuelles plus ou moins altérées par le hasard ou défigurées par les accidents innombrables de la génération et de la vie ; — enfin, dans les scènes de l'histoire ou de la nature, en les enfermant dans les proportions d'un cadre, en y mettant l'ordre d'une composition, l'unité d'une pensée.

Sans aller plus loin, si le lecteur prenait la peine de comparer la forme de ces propositions avec celle des principes énoncés dans le commencement de l'ouvrage que la *Gazette des Beaux-Arts* a publié par fragments, il verrait comment un livre se développe, s'amplifie et s'anime en devenant discours, comment les pensées écrites, prenant une nouvelle clarté et une nouvelle vie à la chaleur des paroles, peuvent être transformées par la seule nécessité où l'auteur se trouve d'exprimer de vive voix, et en public, ce qu'il avait écrit dans le recueillement et le silence. Il est même des formules qui en pareil cas lui sont inspirées et comme dictées par l'auditoire, en vertu de cette communication intime qui secrètement s'établit entre l'orateur et l'assemblée. Ainsi dans notre seconde conférence, sur l'imitation et le style, se présentaient naturellement ces questions délicates, pressantes, flagrantes : Qu'est-ce que le beau? Qu'est-ce que l'idéal? Nous avions expliqué de notre mieux pourquoi tous les êtres, si intéressants dans l'individu créé par la nature, ne sont vraiment beaux que dans l'espèce créée par Dieu ; comment la beauté,

Digitized by Google

ramenant les formes soit à la majesté du symbole, soit à la vérité vivante du type, n'est en somme que le caractère agrandi, lorsque nos auditeurs ont pour ainsi dire soufflé sur nos lèvres cette définition qui les a émus et convaincus : ***L'idéal, c'est l'apparition de ce qui est éternel dans ce qui est périssable....*** C'est donc un service important que l'Union centrale a rendu à tout le monde, en créant, par une généreuse initiative, non pas sans appui, mais sans tutelle, ces conférences publiques où les questions s'élucident d'elles-mêmes, où l'on s'instruit réciproquement, où l'on marche tous ensemble vers la lumière.

III.

Mais ce n'est pas tout : l'Union centrale aura encore bien mérité des arts et de l'industrie française, en réalisant un de ces projets qui semblent ne pouvoir être accomplis que par la force d'un gouvernement. Il s'agissait d'organiser à Paris un autre Musée de Kensington, c'est-à-dire de faire appel aux opulents collectionneurs des plus beaux objets de l'antiquité, du moyen âge et de la Renaissance jusqu'à nos jours, pour les inviter à une exhibition publique de leurs richesses privées. A cet effet, l'Union centrale a nommé une commission dite rétrospective, parce qu'elle était spécialement chargée d'ouvrir un musée rétrospectif dans ce même palais où la société allait exposer d'innombrables dessins envoyés par toutes les écoles de France, et les modèles présentés aux divers concours dont nous parlerons bientôt. Cette commission est composée de MM. le comte de Laborde, président, E. Du Sommerard, Sajou, vice-président de l'Union centrale, baron de Monville, Émile Galichon, Charles Schefer, Albert Jacquemart, Chamfleury, Alfred Darcel, Louvrier de Lajolais, secrétaire. Voici de quelle manière elle a expliqué son projet : « Les musées de l'État, les grandes collections publiques, renferment d'immenses richesses mises à la disposition de tous, et où l'art et l'industrie ont su puiser, dans ces derniers temps surtout, de si précieux enseignements. Mais des trésors en tout genre sont accumulés « dans des galeries particulières où peu d'élus sont admis à pénétrer; « des objets d'un haut intérêt pour l'histoire de l'art sont disséminés de « côté et d'autre. Rassembler ces collections et les exposer temporairement aux yeux du public, d'une manière digne et utile pour tous, « favoriser par leur réunion l'étude des temps anciens et le développement des industries qui relèvent de l'art, tel est le but que s'est proposé l'Union centrale, but essentiellement désintéressé, puisque le

Digitized by Google

« produit de l'exposition, s'il y a lieu, sera appliqué au perfectionnement « de nos professions industrielles et à l'éducation de nos ouvriers. »

Le premier soin de la commission a été de chercher un vaste et beau local, et comme il n'en existe pas à Paris de plus beau ni de plus vaste que le palais des Champs-Élysées, l'Union a demandé la jouissance temporaire de ce palais à M. le maréchal Vaillant, qui l'a gracieusement accordée. Il a fallu ensuite se mettre en rapport avec les amateurs de Paris, — Dieu sait combien ils sont nombreux, — et les engager à dégarnir pour un temps leurs cabinets ou leurs galeries et leur enlever ce qu'ils possèdent de plus merveilleux, en les rassurant sur les chances de rupture, dommage ou avarie, que pouvaient courir tant d'objets, dont beaucoup sont d'une rareté extrême et sans prix. Grâce à la confiance qu'inspirent des hommes aussi honorables, aussi désintéressés, aussi dévoués au bien public, toutes les portes se sont ouvertes, et tous les millionnaires de la haute curiosité se sont laissé prendre de bonne grâce le plus clair de leur fortune et comme qui dirait le plus pur de leur sang. Il en est même dont les trésors formeront un petit musée dans le grand musée. La famille Czartoryiski, par exemple, a fourni à elle seule de quoi décorer magnifiquement une salle entière : damasquineries, reliures, tapisseries, cuirs repoussés, splendides étoffes, pièces d'orfévrerie, armes, gemmes, bijoux, tout ce qui a été recueilli autrefois des meubles et joyaux ayant appartenu à la couronne de Pologne, a été exposé par cette illustre famille, avec bon nombre d'autres objets précieux qu'elle a hérités sans doute de la princesse Adam Casimir Czartoryiska, qui créa les fameux jardins de Pulawy, et qui, dans un édifice appelé le temple de la Sibylle, avait réuni la plus riche collection d'antiquités polonaises. Sur un cheval blanc qui a vécu, un cheval dont les campagnes ont été brillantes, sont ajustés les harnais d'un roi de Pologne, et ce cheval mort, ce cavalier absent, dont il ne reste que les arçons, les étriers et les armes, sont une image mélancolique de cette vaillante nation, toujours armée, toujours debout, même dans la mort.

Cependant, les objets dont la valeur est principalement historique ne sont point cette fois ceux qui doivent attirer particulièrement l'attention des visiteurs. L'archéologie assurément pourra se faire une part immense dans le musée rétrospectif organisé par l'Union centrale, mais ce qui doit surtout nous préoccuper, c'est le goût, la grâce, l'élégance, l'habileté des anciennes fabrications; c'est le mariage du beau avec l'utile, tel que l'ont compris nos ancêtres, qui doit ici servir d'enseignement aux générations d'aujourd'hui et à celles de l'avenir. Il appartient du reste à nos collaborateurs et amis, à MM. de Witte, Albert Jacquemart, Alfred Darcel,

Champfleury, Paul Mantz, Burty, Tainturier, et au directeur de ce recueil, M. Émile Galichon, de décrire et d'apprécier en parfaite connaissance de cause, les principaux objets de ces collections inestimables, les vases grecs, étrusques et italo-grecs, les porcelaines, faïences, laques, jades, bronzes chinois, terres émaillées de della Robbia et de Palissy, émaux de

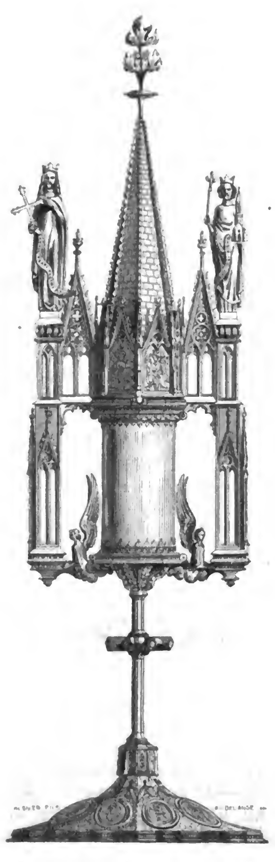


VASE D'URBINO.

Collection de M. Dutuit.

Limoges, grès de Flandre, cristaux, vitraux, armoiries, diptyques et triptyques en ivoire, orfévreries, serrureries, verreries, coutelleries, horlogeries, meubles, lustres, ciselures, niellures, reliures, manuscrits, éventails, tapis et tentures; les majoliques de M. d'Yvon, ses plats d'Urbino, sa célèbre salière de Henri II, et une assiette tout à fait curieuse où l'on voit représentée une opération césarienne; les autres salières de Henri II appartenant à M. le vicomte de Tusseau; les plats de Gubbio à reflets métalliques, présentés par M. Dutuit de Rouen, qui possède en

Digitized by Google



RELIQUAIRE DU TRÉSOR DE BALE.

Collection de M. le comte Basilewski.

Digitized by Google

tout genre tant de merveilles, sans compter sa collection d'estampes qui n'a pas d'égale au monde; les plateaux persans à fond bleu turquin, provenant du cabinet de M. Schwiter; les faïences de Rouen, celles du midi, de l'Alsace et du Nivernais, réunies par MM. Aigoin, Maillet du Boulay, Davillier, Tainturier et autres; les tapisseries et les brocarts de M. Valpinçon; les porcelaines et les jades de M. le docteur Piogey, de M. de Monville, de M. Schefer; les cristaux de roche du comte Daru; les pendules de MM. Leroux, de Montbrison et Dutuit, — ce dernier a prêté la belle horloge de Gaston d'Orléans qui figurait dans la galerie Soltykoff: — les ébénisteries et les porcelaines de Sèvres de M. Double; les incomparables meubles italiens et les colossales et indescriptibles orfévreries de la famille Rothschild; les ostensoirs et les reliquaires de M. Basilewski, dont la collection romane et gothique est la plus complète connue; les verreries vénitiennes de M. Patrice Salin; les éventails anciens de M. Alexandre; les bois sculptés et les sèvres de M. Henri Didier; les porcelaines de M. le duc de Mouchy et de M. Jules Michelin; les bras à bougies de M. le prince d'Hennin; les émaux champlevés de M. Germeau; les armes indiennes de M. Juste; les faïences de [illegible]au; les jades de M. Malinet, qui aurait dû exposer sa collection rarissime de chinoiseries; le bas-relief grec de M. Nolivos; les statuettes en terre cuite de M. Castellani; les bronzes orientaux de M. Taigny; les tapisseries de MM. d'Yvon et de Belleyme; les faïences de M. D[illegible]ge; la coutellerie de M. Bach; les manuscrits et reliures de M. de Ganay et du libraire amateur Techener; les albums japonais imprimés à plusieurs tons, offerts par M. Burty; la brillante et somptueuse argenterie de M. Pichon, l'heureux propriétaire de cet hôtel Lauzun où se réunissaient tous nos amis lorsqu'on l'appelait l'hôtel Pimodan et que le peintre Boissard nous y recevait; les vases peints formant l'admirable collection Castellani; les magnificences que M. Thiers et MM. Pereire envoient en ce moment, et parmi lesquelles se trouve une très-fidèle réduction en bronze du Colleone de Verocchio, une des plus belles statues équestres qui soient au monde, réduction dont M. Thiers possède un exemplaire unique, ayant pris la cruelle résolution de faire briser le moule; les superbes armes, *contribuées*, comme diraient les Anglais, par MM. de Nieuwerkerke, de Saint-Cène et d'Armaillé; les admirables bronzes de MM. His de la Salle, Gatteaux, Signol, Beurdeley, et mille autres trésors dont la seule énumération ferait un livre. Ajoutons que, pour conduire la foule immense qui va venir au musée rétrospectif, placé au premier étage, le président de l'Union centrale, M. Guichard, a improvisé un escalier imposant et majestueux, dont les nombreux

Digitized by Google



[illegible] VINCENNES

Digitized by Google

repos seront ornés de vases et de statues, et qui, une fois enlevé, paraîtra manquer à la dignité du palais.

Pour dire nos impressions personnelles, ce sont les bronzes qui nous ont le plus intéressé à première vue; les bronzes antiques d'abord (à tout seigneur tout honneur), ensuite les bronzes de la Renaissance. C'est à MM. His de la Salle, Oppermann, Gatteaux, de l'Institut, Émile Galichon, que l'on doit les plus beaux bronzes antiques, les plus beaux du moins que nous ayons vus dès le premier jour de



BOIS SCULPTÉ DU XVe SIÈCLE.

Collection de M. His de la Salle.

l'ouverture. En attendant que la gravure fasse connaître les plus importants, nous mentionnerons un petit Hercule de style éginétique, faisant partie de la collection Oppermann et qui rappelle par son action gymnastique et son sourire forcé les Éacides dans le fronton d'Égine. Nous signalerons, comme appartenant au directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, un autre Hercule acheté à la vente Pourtalès, et une figurine athénienne d'un goût exquis, et parmi les bronzes envoyés par M. de la Salle, une petite figure de Mime dont le fini est très-délicat, et un Mercure d'une élégance si auguste, d'une proportion si bien choisie, qu'il a dû être modelé sur quelque célèbre statue d'un grand artiste grec. La sveltesse des formes, qui pourtant sont nettement écrites en leurs grandes

Digitized by Google

divisions, la légèreté dans la force, la grâce d'un éphèbe dans la majesté facile du dieu qui conduit les âmes et les songes, telles sont les qualités de ce bronze admirable, qui est d'ailleurs d'une excellente conservation.

Entre les bronzes italiens de la Renaissance, la plupart d'un grand prix, le morceau le plus rare, le plus précieux, le plus beau, est sans contredit le modèle de la statue équestre de Gattamelata, par Donatello, appartenant à M. de Nieuwerkerke. Tous ceux qui ont visité le royaume lombard-vénitien ont vu à Padoue cette statue fameuse, la première qui ait été fondue en Italie. Nous l'avons vue aussi; mais la grande figure, telle que l'artiste l'a fondue et terminée, nous a paru beaucoup moins belle que le petit bronze exposé au Palais de l'Industrie. Vasari a beau dire que l'on y sent le souffle, le gonflement et le frémissement du cheval, *lo sbuffamento ed il fremito del cavallo;* il a beau dire que la fierté du héros et son grand cœur sont exprimés avec la dernière vivacité, *vivacissimamente*, et que l'ouvrage entier peut aller de pair avec les meilleurs antiques, ces qualités, à vrai dire, nous semblent moins sensibles dans le monument de Padoue qu'elles ne le furent pour l'illustre biographe. Le cheval de Gattamelata, qui est ce que nous appellerions aujourd'hui un cheval de brasseur, ne manque pas sans doute d'animation, et son allure modérée est celle qui convient après tout à une sculpture monumentale, mais il n'y a guère qu'une dignité froide dans la figure du cavalier, dont l'attitude n'est pas terrible et menaçante comme celle du Colleone de Verocchio à Venise, mais plutôt rassise et calme. Les détails sont traités sommairement, avec la sobriété voulue en pareil cas, et en somme toute cette sculpture est comprise dans le goût contenu et grave de la statuaire romaine. Combien est différent le modèle que possède M. le surintendant des beaux-arts! Tout y est vibrant, accentué, remué et moderne; plus vigoureux d'encolure, plus ramassé dans ses membres robustes, le cheval, ici, se retourne vivement, et frappe le sol d'un pied impatient et impétueux. La tête respire cette fois, et tout le corps frémit. Le cavalier, plus fier dans la maquette que dans la statue, présente un mouvement décidé, un geste résolu et une courte énergie. C'est une esquisse touchée d'un pouce fiévreux, avec le feu de la première pensée et un sentiment exalté de la vie. Nous reviendrons sur ce modèle de Donatello quand la *Gazette des Beaux-Arts* en publiera l'estampe que grave en ce moment M. Gaillard. En attendant, nous félicitons les amateurs de pouvoir comparer, à l'Exhibition, la maquette coulée en bronze du Gatammelata de Donatello avec la réduction si saisissante et si précise du Colleone de Verocchio : ce sont là de ces rapprochements

Digitized by Google

qui en disent plus long que les théories, et qui jettent plus de lumière sur l'histoire de l'art dans l'Attique italienne que nos observations, nos doctrines et nos livres.

Les vases peints de la collection Castellani ont été décrits par un connaisseur consommé, M. de Witte. Les amateurs le savent bien, et les jolies femmes le savent encore mieux, M. Castellani a opéré une révolution dans la joaillerie moderne par la seule découverte de ses bijoux antiques, égyptiens, grecs, romains et byzantins. Aujourd'hui le voilà qui nous apporte de la Grande-Grèce une collection de vases peints, tirés des fouilles qu'il fait à Capoue avec MM. Doria et Galozzi. On y distingue une série de vases provenant des fabriques de Nola ou des environs, et la plupart aussi bien conservés, aussi purs, aussi brillants de vernis que s'ils sortaient des mains de l'artiste. Les pièces capitales de ce musée sont un rhyton, qui a la forme d'un buste de cheval, et qui, selon M. de Witte, n'a son pareil dans aucune galerie, et une hydrie à peintures rouges, découverte en 1826 sur les terres de M. Cucuzza et qui représente Triptolème accompagné des divinités d'Éleusis. Le héros est assis sur un char ailé, le torse nu, les jambes enveloppées d'un ample peplus; il présente à Cérès (Déméter) une phiale dans laquelle la grande déesse des mystères éleusiniens verse un breuvage mystique. Vient ensuite Hécate, qui est vêtue comme Cérès d'une tunique talaire, tombant jusqu'aux chevilles, et qui a dans chaque main un flambeau allumé; puis une divinité de taille inférieure qui porte une corbeille de fruits et que l'on peut prendre pour Daïs, personnification du festin, parce qu'elle fait pendant à Plutus. Derrière le char de Triptolème s'avance Proserpine, couronnée de myrte. Elle se retourne vers Artémis, l'initiation personnifiée, qui tient aussi deux flambeaux allumés.

Rien n'est plus noblement simple, rien n'est plus élégamment fier que les figures de ce vase, qui doit avoir été fabriqué vers la fin du IVe siècle avant notre ère, au temps d'Alexandre. Il va sans dire que les archéologues font leurs délices de ces représentations, qui jettent tant de lumière sur les mœurs et les usages de l'antiquité, sur les fêtes, les banquets, les scènes bachiques, les jeux funèbres, les processions, les cérémonies religieuses, les sacrifices, les mystères, comme aussi sur la forme des meubles, des ustensiles, des armes et des vêtements antiques... Mais, à nos yeux, les vases peints de la collection Castellani ont une qualité plus haute encore : ils sont, pour le peintre et pour le sculpteur, une mine inépuisable de beaux mouvements, de gestes significatifs, d'attitudes heureuses. Quel dut être le génie ou plutôt quelle dut être la science de ces artistes, de ces ouvriers peut-être, qui du premier

Digitized by Google

coup, sans rompre leurs lignes, sans reprendre leurs contours, traçaient d'une main si sûre, si libre, si légère, et à si peu de frais, ces figures expressives, nobles, grandes par la suppression du détail, gracieuses par le jet des draperies et la souplesse des membres; ces figures qui, pour ne pas troubler le galbe du vase, sont dépourvues de lumières et d'ombres, et passent autour des amphores comme une ronde de fantômes, qui semblent se poursuivre et se dérober éternellement dans leur course éternelle! Quelquefois, sur certains vases fabriqués à Corinthe, sept ou huit siècles avant notre ère, et d'un style conséquemment archaïque et raide, on voit courir, en plusieurs zones, des animaux farouches, des panthères, des lions, des sphinx ou des oies symboliques et des oiseaux de proie, et ces bêtes, dont les formes abrégées sont d'autant plus saisissantes, offrent un ornement sauvage qui rappelle les premiers âges de la terre et la frayeur superstitieuse qu'inspiraient à l'humanité primitive les animaux que cette frayeur même avait rendus chimériques. Ah! c'est une bonne fortune pour tous les dilettanti, surtout pour ceux qui habitent la province, que de pouvoir, dans une visite de quelques heures ou dans un voyage de quelques jours, étudier à loisir tant et de si belles choses, et tenir sous la main des modèles si admirables de la peinture grecque. Là on peut voir comment le dessin réduit à l'algèbre d'un contour, et terminé par l'imagination du spectateur, peut être idéal sans mensonge et vrai sans réalité. Là on peut admirer comment les plus humbles artistes d'Athènes, de Corinthe, et ceux de la Campanie, de la Lucanie, de l'Apulie, surent allier, à force d'études, la simplicité avec la hardiesse, le naturel avec la majesté, et la grâce avec tout!

Encore une fois, c'est à nos collaborateurs qu'il appartient de décrire, chacun avec une spéciale compétence, les innombrables objets du musée splendide que l'Union centrale vient d'ouvrir au Palais des Champs-Élysées. Ils diront en détail les tapisseries, les meubles, les ivoires, les verres, les faïences, les porcelaines, les lustres, les brocarts. Ils n'oublieront ni les émaux sans pareils offerts par MM. de Rothschild; ni le merveilleux cabinet en ébène prêté par M. Crémieux, l'illustre avocat; ni les terres cuites de Houdon, entre autres les bustes vivants, respirants et parlants de Mirabeau, de Franklin, de Washington, propriété d'un fin connaisseur, M. Walferdin; ni le miroir en fer ciselé, gravé et damasquiné, appartenant à M. de Montbrison; ni les boîtes et tabatières, avec miniatures adorables de Hall et d'Isabey, envoyées par M. le général Beuret, par le surintendant des Beaux-Arts et par M. de la Hante. Ils feront sentir ce qu'il y a d'aimable dans les tapisseries de Don Quichotte d'après Coypel; ils exprimeront ce qu'il y a d'exquis,

Digitized by Google

d'élégant et de fier dans les heaumes, boucliers et hauberts, dans les épées, dagues et poignards, dans les arquebuses, espingoles, carabines, fusils et pistolets qui remplissent les armoires vitrées de MM. Spitzer, d'Armaillé et de Nieuwerkerke, chefs-d'œuvre de ciselure, qui, par une charmante ironie, font presque aimer des instruments de mort, et jetant le prestige d'un goût raffiné sur les inventions les plus féroces de la colère et de la haine, rendent à jamais admirables ces appareils d'extermination, comme si la grâce de l'art avait essuyé d'avance l'horreur du sang.

Pour nous, qui sommes à cent lieues de toute idée de flatterie, nous devons faire acte de justice en disant que le principal honneur du Musée rétrospectif revient à la *Gazette des Beaux-Arts*, notamment à MM. Émile Galichon, Louvrier de Lajolais, Alfred Darcel et Albert Jacquemart, qui, assistés de M. le baron de Monville, ont porté presque seuls l'immense fardeau de cette vaste organisation, ou, pour mieux dire, de cette improvisation surprenante.

IV.

Le croirait-on? Dans la magnifique exposition que l'Union centrale vient d'ouvrir au palais de l'Industrie, avec l'aide obligeante de l'administration supérieure, ce qu'il y aura de plus utile, peut-être, ne sera pas l'exhibition des merveilles empruntées aux plus illustres amateurs; ce sera l'étalage des innombrables dessins que toutes les écoles de France ont envoyés à l'Union centrale, comme échantillons du talent de leurs élèves. Inviter les écoles de notre pays à se produire au grand jour dans un concours d'émulation, et à montrer par conséquent les plus beaux fruits de leur enseignement respectif, c'était préparer la solution du grand problème dont se préoccupe le grand maître de l'Université aussi bien que nos amis. Avant de songer au remède, il fallait connaître le mal, le constater clairement, publiquement. On avait beau dire à M. le ministre de l'instruction publique : « Le dessin est mal enseigné dans nos écoles; la question d'art y est mal posée, ou plutôt elle n'est pas même énoncée. Les plus misérables routines y tiennent lieu de principes, et les plus tristes modèles y gâtent les yeux des commençants... » Le ministre pouvait répondre et pouvait croire que ces critiques étaient exagérées; que tout au moins on les généralisait beaucoup trop et qu'on s'appuyait sur des exceptions malheureuses pour condamner l'ensemble de nos écoles. Aujourd'hui, le voile est tombé. Aucune illusion n'est plus possible.

Digitized by Google

M. le ministre de l'instruction publique peut juger comme nous où en est l'enseignement du dessin sur toute la surface de la France.

Et d'abord ce qui manque absolument à nos colléges, ou, si l'on veut, à nos lycées, et à toutes nos écoles, ce sont les bons modèles. Il y a trente ans, c'étaient les têtes, les mains, les pieds et les académies de Le Barbier, gravés au pointillé, à l'imitation du crayon, qui faisaient les délices de nos jeunes dessinateurs. Il nous souvient que vers ce temps-là, quand nous finissions nos études au collége de Rodez, on nous donnait à copier les lourdes académies de ce digne homme, ses figures sans caractère, ses têtes banales, crayonnées de pratique et sues par cœur, son travail propre et poncif, ses statues antiques francisées dans un goût étrange et mixte, tenant à la fois de Boucher et de David. Il fallait reproduire fidèlement, avec toutes leurs qualités, avec *le grainé doux, les hachures et les coups de force*, les Canadiens sensibles de Le Barbier, ses Caciques éplorés et vertueux. Eh bien, ces grossières sanguines qui nous faisaient palpiter d'aise lorsque le professeur nous avait jugé digne de dessiner la tête entière, après l'étude séparée de l'œil, ces sanguines étaient des merveilles à côté des misérables exemples que l'on propose aujourd'hui á l'admiration des élèves. Chose à peine croyable, lorsqu'il serait si facile de commander à des artistes éprouvés, ou bien aux pensionnaires que l'État entretient à Rome et dont il paye les voyages, des modèles puisés dans l'œuvre des grands maîtres, les Apôtres de Léonard de Vinci, les figures de l'École d'Athènes, de l'Héliodore et de la Dispute, les Dieux de la Farnésine, les Prophètes et les Sibylles de Michel-Ange, et même les Sacrements du Poussin et les Chartreux de Lesueur; lorsqu'il serait si simple d'emprunter à la Chalcographie du Louvre les *fac-simile* si bien gravés par Alphonse Leroy, Butavant et les autres, d'après André del Sarte, Jules Romain, Titien, Holbein; lorsqu'on pourrait reprendre des motifs d'académies dans *les Sabines* et *les Horaces* de David, et mieux encore parmi les figures si belles et si nobles de l'*Apothéose d'Homère*, et distribuer gratuitement ces belles choses aux colléges de l'Université et aux écoles municipales, ce sont les plus tristes, les plus méchantes lithographies de M. tel ou tel qui servent partout de modèles! Tantôt c'est une imagerie religieuse, d'une fadeur écœurante, composée de têtes exprimant un sentimentalisme niais, ou une grimaçante componction, que l'élève a eu soin d'arrondir uniformément sous le travail d'un crayon cotonneux; tantôt ce sont des figures vulgaires qu'il a pesamment charbonnées, ou des costumes de fantaisie dont il a compté les boutons, ou des animaux de carton dont il a compté les poils, et ce qui étonne, c'est que MM. les professeurs ont bravement envoyé ces naïves horreurs qu'ils prennent de

très-bonne foi, sans doute, pour de superbes morceaux! Çà et là pourtant on aperçoit quelques dessins d'après la bosse, des bustes romains, mais qu'on dirait sculptés au couteau, des Vénus de Milo, mais transformées en cuisinières, et des statues antiques, mais traduites en charabia!!

Cependant l'emploi général des mauvais modèles n'est pas l'unique mal. Il y a certainement un avantage immense à ce que les premières impressions reçues par l'élève soient celles d'une beauté supérieure. « En voyant chaque jour, dit Platon, des chefs-d'œuvre pleins de correction et de noblesse, les génies les moins disposés aux grâces, élevés parmi ces ouvrages comme dans un air pur et sain, prendront le goût du beau, du décent et du délicat; ils s'accoutumeront à saisir ce qu'il y a de beau ou de défectueux dans les ouvrages de l'art et dans ceux de la nature, et cette heureuse rectitude de jugement deviendra une habitude de leur âme. » Oui, c'est une bonne fortune pour l'écolier que d'être mis tout d'abord en présence des grands maîtres, mais cela ne suffit point, et ce n'est pas d'ailleurs au premier coup que les chefs-d'œuvre peuvent se comprendre et même se lire. Il faut apprendre à les voir, et c'est par degrés seulement que l'on y parvient, en s'élevant du simple au composé. Lors donc qu'on substituerait les plus beaux exemples à ces affreux modèles, on n'aurait pas encore résolu le problème. Nous prouverons ailleurs qu'il faut commencer l'enseignement du dessin par les éléments de la géométrie et de la perspective. La géométrie fait connaître les objets tels qu'ils sont, et la perspective les fait voir tels qu'ils paraissent être. Léonard de Vinci appelait la perspective « la raison universelle du dessin. » Obligé, en effet, de creuser des plans successifs sur une surface unie, le dessinateur ne peut pas plus se passer de la perspective que le pilote ne peut se passer de la boussole. Mais comme il est impossible de bien représenter les objets tels qu'ils paraissent, si on ne les connaît pas d'abord tels qu'ils sont, la science du géométral doit précéder la science du perspectif. Comment un dessinateur nous donnerait-il l'idée d'une lampe ou d'un chapeau, s'il n'a pas lui-même une idée nette de ce chapeau ou de cette lampe, s'il n'en sait pas les proportions positives, la hauteur, la largeur, le volume, la forme géométrique enfin, c'est-à-dire la construction réelle? Si la réalité n'est pas sue, l'apparence sera fausse. La perspective n'étant qu'une altération visuelle, indépendante de l'objet lui-même, l'élève ne saura pas se rendre compte de cette altération et la faire sentir aux autres, s'il ne possède pas une idée précise de l'objet non altéré. Les professeurs de dessin doivent donc encore une fois, et de première nécessité, commencer leur enseignement par quelques notions

Digitized by Google

élémentaires de géométrie et de perspective. Toutes les lignes, étant des droites ou des courbes, ont leur principe dans les figures du géomètre, et la science du dessinateur (je dis la science et non pas l'art) devant consister à superposer des plans, et conséquemment à exprimer le relief des objets, les uns sur les autres, l'enfant qui sera parvenu à mettre un cube en perspective et à rendre la convexité d'une boule, possédera en abrégé la science entière du dessin, tout le secret du modelé[1].

V.

Créer un musée et une bibliothèque, ouvrir des conférences publiques, organiser une vaste exposition de ce qu'il y a de plus riche et de plus beau dans les galeries particulières, faire un appel d'émulation à toutes les écoles de dessin qui sont en France, afin de savoir au juste où en est l'enseignement du dessin dans notre pays... tout cela n'a point suffi à l'Union centrale. Avec une générosité rare, les membres du comité ont ouvert des concours et de leur bourse ils ont fondé divers prix en numéraire. La chose vaut la peine d'être mentionnée dans ce recueil; car c'est ici que les amateurs de l'avenir la retrouveront sûrement, alors que les annonces, les affiches et les circulaires en feuilles volantes, adressées à tous les industriels et à toutes les écoles, auront disparu.

Huit primes, de cinq cents francs chacune, sont offertes aux architectes, peintres, dessinateurs, sculpteurs et modeleurs qui auront le mieux rempli les différents programmes ainsi conçus par l'Union centrale :

1. Projet d'encadrement pour une porte de maison d'habitation, qu'on supposera devoir être exécutée en pierre, dans les dimensions de trois mètres cinquante de hauteur sur deux mètres de large.

2. Décoration peinte d'une porte de salon, supposée à deux vantaux et composée de quatre panneaux principaux de menuiserie, dans les proportions de trois mètres de hauteur sur un mètre soixante de large.

3. Un tapis pour un cabinet de travail, ayant six mètres de large sur huit mètres de longueur. « Cette composition, dit le comité, sera traitée dans un style sévère; on devra éviter l'emploi des figures et celui des fleurs et ornements modelés. La tonalité générale devra être soutenue,

1. Ce n'est pas ici le lieu d'expliquer tout au long quelle est selon nous la meilleure méthode d'enseigner le dessin. Les lecteurs de la *Gazette* trouveront là-dessus de plus amples développements dans la *Grammaire des arts du dessin*.

Digitized by Google

très-harmonieuse, de nature à supporter tous les tons qu'on pourra introduire dans l'ornementation ou le mobilier de la pièce, et à ne pas nuire par des parties voyantes aux tableaux dont le cabinet serait orné. »

4. Dessin de tenture et bordure devant être exécutées en papier peint, pour une chambre à coucher, et devant être composées exprès pour le concours.

5. Une riche armoire à glace, dont la largeur serait d'un mètre cinquante. « Cette armoire (dit le programme), destinée à renfermer de riches objets de toilette, devrait affecter à l'extérieur le caractère de luxe et de grâce féminine qui lui convient; elle serait supposée exécutée en bois exotique, et pourrait être ornée de bronzes, incrustations métalliques, marqueterie ou émaux. Des girandoles devront y être appliquées. On évitera les formes tourmentées et l'on se rappellera que c'est principalement dans une composition où divers éléments décoratifs viennent concourir à l'effet général, qu'il convient de respecter les lois du repos et des contrastes. Les dessins ou maquettes devront être coloriés avec soin, indiquer la variété des matières employées, être exécutés a l'échelle de moitié de la grandeur et être accompagnés d'une coupe. »

6. Un candélabre pour vestibule d'hôtel. « Ce candélabre, supposé de bronze, serait composé avec ses accessoires d'éclairage au gaz. »

7. Un dessin ou modèle en sculpture d'une coupe destinée à être offerte en prix à l'agriculture dans les concours régionaux. Cette coupe devra être composée de telle sorte que, par son ornementation et son volume, le prix de revient de chaque exemplaire, exécuté en argent, ne dépasse pas la somme de trois mille francs, y compris la valeur intrinsèque du métal. Ce prix est offert par la commission consultative de l'Union centrale.

8. Un dessin d'étoffe pour robe de soie riche, brochée. Ce prix, offert par la chambre syndicale des artistes industriels, est réservé aux dessinateurs sur étoffes.

Indépendamment de ces primes, l'Union centrale a consacré un prix unique de trois mille francs au concours qu'elle a ouvert pour un ameublement complet de chambre à coucher, dont l'ensemble serait en rapport avec les plus modestes fortunes. En fondant ce prix, le comité d'organisation a voulu prouver que le beau n'était pas incompatible avec l'austérité des matières; il a pensé que les industriels qui travaillent pour les classes peu aisées, ne faisaient la plupart du temps laid et mal que pour soutenir la concurrence des bas prix; qu'il serait très-désirable et très-possible de remédier à ce regrettable état de choses; que la simplicité des lignes et des formes, loin d'être le contraire du

Digitized by Google

beau, en était souvent la condition, et que par l'emploi de matériaux peu coûteux, mais convenables, et à l'aide des nouveaux procédés, si rapides et si économiques, le fabricant pouvait produire à un prix très-modéré des objets d'ameublement marqués au coin du meilleur goût.

Sous l'empire des mêmes considérations, et dans la pensée que l'art peut relever l'objet le plus humble, le comité a institué encore un autre prix pour la composition et l'exécution d'un service de table en poterie commune. Il s'est proposé de combattre le triste et mécanique système de décor par impression, qui fut importé en France par les Anglais au commencement de la Révolution, et qui, n'offrant que le froid contraste du noir et du blanc, avait empoisonné nos intérieurs de misérables images sans esprit, stéréotypées sur de vulgaires terres de pipe. Sans toutefois repousser du concours ni les faïences décorées au moyen de poncis, ni celles ornementées par l'impression, le comité indique une préférence pour un service qui serait peint à la main. Il désire de toute manière que le procédé mécanique soit déguisé autant que possible et que les contours des calques et poncis soient dissimulés comme ils l'étaient si habilement autrefois par les artistes de Moustiers et de Rouen.

Enfin des récompenses ont été promises aux auteurs des dessins les plus remarquables présentés aux deux autres concours ouverts par l'Union centrale : le premier, auquel sont appelés les garçons et les filles au-dessous de dix-huit ans, pour un bouquet de fleurs des champs, d'après nature, et pour un dessin figurant un bas-relief ornemental; le second, auquel sont appelés les adultes des deux sexes au-dessus de dix-huit ans, pour une frise de rinceaux, dans lesquels devront se jouer des enfants, avec des animaux naturels ou chimériques. Ce dernier concours a pour but de rappeler que l'étude de l'ornementation ne peut être séparée d'une connaissance suffisante de la figure.

VI.

Ce n'est pas tout encore : les directeurs de l'Union centrale élaborent en ce moment un autre projet, celui de créer un grand collége des beaux-arts appliqués à l'industrie. En effet, un enseignement quelconque n'est réellement profitable que lorsqu'il s'adresse à des enfants. Les hommes mûrs qui ont pris déjà le pli d'une certaine éducation ne consentent pas volontiers à renouveler les habitudes de leur esprit, à refaire leurs idées. Les enfants, au contraire, reçoivent aisément de l'éducation une seconde

Digitized by Google

nature. Mais que devrait-on leur enseigner dans un collége comme celui que l'Union centrale veut prochainement fonder? Suffirait-il de leur apprendre à manier le crayon ou l'ébauchoir, de les dresser aux pratiques du modelage, au maniement des couleurs, au dessin des ornements et des figures? Non. C'est l'instrument de la pensée qu'il faut cultiver d'abord; ce sont des êtres intelligents qu'il importe de former dans une école semblable, avant que les écoliers qui en sortiront deviennent des praticiens, et ils le deviendront facilement quand ils auront quelques idées claires de ce que sont le beau, la grâce, la convenance dans les arts appliqués à l'industrie, du rôle que peuvent jouer le sentiment et l'expression dans le décor des objets utiles, dans l'embellissement de la vie réelle et de la prose. La main, qui est le serviteur, sera bientôt habile, quand on aura éclairé l'esprit, qui est le maître.

M. le ministre de l'instruction publique observait lui-même, dans un de ses discours officiels, que les artistes de l'industrie, pour avoir employé toutes les heures de leur jeunesse aux pratiques manuelles, n'avaient pas eu le loisir d'élever et d'étendre leur intelligence, de l'habituer à saisir les rapports des choses, avec cette délicatesse qui constitue le goût, et que, placés en présence d'une foule de sujets, depuis les plus compliqués jusqu'aux plus simples, ils restaient désarmés, et impuissants, selon l'expression de Montaigne, *à crocheter au besoin et fureter tout le magasin des faits et des idées.* M. le ministre en concluait qu'il serait désirable de donner désormais simultanément l'éducation de l'esprit et celle de la main aux enfants et adolescents que leur vocation ou la volonté de leurs parents destinerait à la carrière des beaux-arts appliqués, en partageant leurs heures entre la forte gymnastique universitaire et l'étude journalière du dessin.

Cependant, qui veut des fins nouvelles veut des moyens nouveaux, et comme les grands établissements qui existent aujourd'hui ne sauraient être remaniés dans un but qui est, à vrai dire, bien différent de celui qu'on s'y propose, l'idée était venue à M. le ministre de l'instruction publique, d'ouvrir un collége spécial des beaux-arts appliqués à l'industrie. Mais un jour que M. Duruy visitait le musée et la bibliothèque de l'Union centrale, il fut frappé de ce qui avait été accompli en quelques mois par les seules forces de l'initiative individuelle, et il lui parut que le soin de fonder un tel collége pouvait être abandonné, en toute confiance, aux personnes qui travaillaient avec tant d'ardeur et de désintéressement à élever le niveau des arts dans l'industrie française. C'est donc l'idée ministérielle que l'Union centrale poursuit en ce moment, et qu'elle compte réaliser dans le cours de l'année prochaine,

Digitized by Google

grâce à l'appui de M. le ministre, et, comme l'on dit, sous son patronage.

A l'heure qu'il est, l'infatigable président de l'Union centrale négocie l'achat des terrains nécessaires et dresse le plan des constructions. Il est prévu que le temps des études devra se partager en deux parties égales. La première serait consacrée à l'enseignement ordinaire, mais abrégé sans doute et généralisé, que donneraient aux élèves les professeurs universitaires désignés par M. le ministre et rétribués par l'Union centrale; la seconde partie du temps serait employée à l'enseignement des beaux-arts; mais ici les professeurs seraient choisis et nommés par l'Union.

Le collége serait fondé à Paris, au centre des industries qui relèvent des arts du dessin dans le Marais, par exemple, ou dans le quartier du Prince Eugène ou dans le faubourg Saint-Antoine, d'abord pour être à la portée des externes, ensuite pour que les élèves, sans perdre de temps, pussent visiter les fabriques circonvoisines, toutes les fois qu'ils auraient à vérifier, dans l'application, l'enseignement du professeur. Autant que possible, le collége serait une annexe de l'Union centrale, dont le musée et la bibliothèque, incessamment agrandis, seraient ouverts à certaines heures aux élèves et aux maîtres. Dans les constructions de l'établissement futur, on ménagerait des ateliers qui seraient accordés, à titre d'honneur, les uns pour la vie à des artistes d'une supériorité reconnue, les autres temporairement à des élèves distingués qui, déjà passés maîtres, admettraient auprès d'eux leurs plus jeunes camarades lorsqu'ils exécuteraient des modèles pour les différentes industries. On construirait ainsi des ateliers destinés à la peinture décorative, à la composition des dessins pour étoffes, à celle des papiers peints, à la plastique pour bronzes, orfévrerie, bijouterie, serrurerie, à la sculpture en bois, enfin au décor des émaux, porcelaines et faïences. Lorsque les modèles, transportés des ateliers dans les fabriques, y recevraient de l'industrie leur transformation définitive, on aviserait aux moyens de faire suivre aux élèves les périodes successives de la fabrication, ou tout au moins de remettre sous leurs yeux, à l'état définitif, les objets qu'ils auraient vus naître sous la main, pour ainsi dire dans la pensée de l'inventeur.

Pour bien dire, ce n'est pas au conditionnel, c'est au futur que nous devons parler. L'idée est trop bien conçue pour ne pas s'accomplir; le collége sera fondé, et, selon toute apparence, il sera ouvert le 1er octobre 1866. Ajoutons qu'un établissement de ce genre, surtout si les grandes villes de France en instituent de semblables, est de nature à nous rendre, sous une forme meilleure, les bienfaits des anciennes jurandes. Comme nous l'écrivions, il y a quelques mois, dans l'*Avenir*

Digitized by Google

national, le régime des jurandes et des maîtrises avait cela de bon, qu'il entretenait la tradition et garantissait au public la loyauté et la beauté du travail. Les corporations, par un admirable point d'honneur, se surveillaient elles-mêmes. Pas un meuble, pas une étoffe, pas un tapis, pas un vase, ne sortaient des mains de l'ouvrier, et à plus forte raison des manufactures de Sèvres ou des Gobelins, sans avoir subi le contrôle des plus fins connaisseurs. Et ce qui prouve que les jurandes n'étaient pas aussi routinières que l'ont dit les économistes, c'est que le goût s'y transformait deux ou trois fois dans chaque siècle. Le charmant rococo de Louis XV, ce qu'on nomme le style Pompadour, ne ressemble guère, il faut l'avouer, ni aux roideurs espagnoles du siècle de Louis XIII, ni au style pompeux et déployé de Louis XIV, ni à ce mélange piquant et imprévu de sévérité antique et de grâce moderne, que nous appelons le style Louis XVI. La variété avait donc sa place dans les jurandes à côté de la tradition. Ce n'est pas à dire pourtant que la liberté du travail, proclamée par Turgot, ne fût une émancipation nécessaire et glorieuse; mais, pour être excellente, pour devenir parfaite, la liberté doit être combinée avec l'association, car si elle n'est que l'isolement, elle n'est que l'impuissance. L'enseignement que les ouvriers puisaient jadis au sein des corporations, ils doivent le demander aujourd'hui ou à l'État ou à des groupes d'hommes éclairés, qui les aideront sans les entraver, et qui ne leur imposeront après tout d'autres lois que celles de l'esprit humain. La liberté des intelligents, c'est leur soumission volontaire aux lois comprises.

Tel est l'ensemble des travaux présents et futurs que s'est imposés l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Voilà ce que peuvent accomplir, sous l'impulsion d'un noble sentiment et sans autre assistance que le bon vouloir de l'administration, quelques citoyens dont la plupart ne sont riches que de leur dévouement à la chose publique, et à qui tout sacrifice paraît léger quand il doit contribuer à la dignité de l'industrie, au triomphe de l'art, et à la suprématie de la France dans les luttes européennes de la beauté et de la grâce contre la laideur et la barbarie.

CHARLES BLANC.



PIERRE PUGET

(SUITE [1].)



E moment semblait venu pour Puget de déployer dans sa patrie les talents multiples qu'il avait perfectionnés à Gênes. Il trouvait Marseille en travail. Après tant de luttes intestines, dépouillée enfin de ses libertés municipales et désormais assouplie au devoir de fidélité, l'indolente et mobile cité des Phocéens s'était vue contrainte de prendre part au grand mouvement de rénovation qui s'étendait de Versailles et de Paris à toutes les parties du royaume. Bon gré, mal gré, il lui avait fallu se résoudre à marcher avec la France. Il avait fallu adopter le mot d'ordre national, la volonté du roi. Or la volonté du roi, plus d'une fois déclarée, était de faire de Marseille une ville grande et belle.

De là une double nécessité : s'agrandir et s'embellir. Des lettres patentes du mois de juin 1666 imposèrent l'agrandissement. Un arrêt du conseil en fixa les limites. La ville, en défiance d'elle-même, se mit entre les mains d'un traitant ou partisan, lisez d'un capitaliste, — moyen banal, mais qui n'a pas vieilli, — jusqu'au jour où les exigences de ce dernier amenèrent une rupture, soldée, comme toujours, par une forte indemnité. Quant à l'embellissement, il consistait seulement alors dans la construction de l'hôtel de ville, œuvre bâtarde commencée on ne sait quand ni par qui, et poursuivie tant bien que mal sur des plans hétérogènes.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, p. 193 et 308.

Digitized by Google

Les ouvrages de sculpture décorative venaient d'être confiés, le 27 avril 1667, à un maître marbrier du pays, Noel Gaultier. Mais, à mesure que la ville s'étendrait, il lui faudrait bien d'autres édifices, des portes, des marchés, des hôpitaux (on ne parlait pas encore de casernes). Évidemment, il y avait là pour un artiste de génie une belle place à prendre, et c'est celle qu'ambitionnait Pierre Puget.

Il arrivait les mains pleines de rêves, sinon de projets. Cette ville dont il s'éloignait à regret, si bien nommée Gênes la Superbe, avec ses palais de marbre, ses églises tapissées d'or, ses rues à magnifique ordonnance, lui apparaissait comme le type d'une cité commerciale véritablement grande et belle, comme le modèle encore informe de ce qu'il fallait créer à Marseille. Sans doute il s'empressa de dresser des plans, de tracer des dessins splendides, aussitôt soumis aux échevins. Ceux-ci avaient les mains liées; néanmoins ils ne repoussèrent pas les ouvertures du puissant génie qui venait à eux, et, afin de pourvoir au plus pressé, ils lui baillèrent le prix fait d'une des portes de la nouvelle enceinte, « proche le couvent de l'Observance. » Puget, dans ce travail, s'associait à un maçon nommé Dominique Conssolin. L'acte est du 23 septembre 1667. Tous deux se qualifiaient tailleurs de pierre et se contentaient de 700 livres. Belle aubaine pour l'auteur du *Saint Sébastien!*

Quelques mois plus tard, il semble que les choses vont changer de face. Le 31 janvier 1668, les échevins écrivaient au cardinal de Vendôme : « Hier le fils de M. Arnoul (l'intendant des galères) est party pour Paris. M. Puget l'accompagne. Il se pourroit qu'il fist quelque proposition pour l'agrandissement de nostre ville. » — Les propositions n'eurent pas de suite immédiate; mais ce voyage ne devait pas rester sans résultat. Quel était le but de Puget en allant à Paris? Évidemment de se prévaloir de ses ouvrages de Gênes pour obtenir des travaux du roi. Une lettre du duc de Beaufort, citée plus loin, prouve qu'en 1669 Puget n'avait jamais eu l'honneur d'entretenir Colbert. Il ne lui fut donc pas présenté dans ce voyage, ce qui peut paraître étrange, car déjà le contrôleur général des finances étendait sa main sur tout, ou bien Colbert refusa de recevoir l'ancien protégé de Fouquet, comme il eût refusé de recevoir La Fontaine. Encore est-il que Puget vit quelqu'un. S'il me fallait dire qui, je nommerais le sculpteur Girardon. Déjà Girardon avait été appelé à Toulon, il y avait donné des dessins de décoration de vaisseaux, il y avait installé un atelier de sculpteurs. Pas plus qu'aucun des gens de la cour, il ne connaissait alors les statues de Gênes, et, quand il les connut, il les jugea peu favorablement. Mais il avait peut-être entendu le cavalier Bernin en faire l'éloge, et ce lui fut un titre pour bien accueillir

Digitized by Google

Puget. L'introduire à Versailles, lui donner ou lui laisser prendre part au gâteau, Girardon ne pouvait pousser jusque-là le désintéressement d'une liaison de fraîche date. L'introduire à Toulon en son lieu et place, c'était presque un coup de maître. Car Girardon attachait peu de prix à toute cette besogne maritime qui le dérangeait de ses travaux, et, par contre, Puget se consolerait facilement de Versailles, s'il pouvait régner à Toulon. Rien ne prouve, rien n'affirme l'intervention de Girardon entre Puget et Colbert, et je ne la présente qu'à l'état d'hypothèse. Mais supprimez-la, et il devient impossible d'expliquer pourquoi Colbert, qui, au mois de février 1668, n'avait pas vu Puget, imagina, quatre mois après, de l'envoyer chercher à Gênes pour diriger la décoration des vaisseaux, alors qu'il avait sous la main Girardon, déjà chargé de ce service.

Un fait certain, c'est que Puget, à peine de retour, mécontent sans doute du peu d'effet qu'il avait produit à Versailles et du peu d'accueil qu'il rencontrait à Marseille, s'en fut à Gênes. Espérait-il rentrer en grâce auprès des Sauli? Était-ce dépit, reconnaissance? Était-ce coquetterie de ce génie hautain pour provoquer des avances?... Sans chercher si loin, rappelons-nous que Puget avait laissé à Gênes un travail en cours d'exécution. A défaut d'autres raisons, celle-ci suffirait à expliquer son voyage. J'ai déjà dit un mot du maître-autel de l'église de Saint-Cyr. Avant d'entrer dans le récit des affaires embrouillées qui vont remplir la vie de Puget, il faut liquider l'arriéré de ses travaux de Gênes, afin de n'y plus revenir, et c'est pourquoi je placerai ici tous les détails relatifs à cette œuvre exceptionnelle.

Il s'agit cette fois, non plus d'un projet d'autel, mais du maître-autel lui-même, c'est-à-dire d'une vaste composition coulée en bronze et comprenant, outre le crucifix, plusieurs statues d'anges et d'angelots, sans parler des feuillages, rinceaux et ornements de toute sorte qui se mêlent aux marbres les plus précieux. L'ouvrage ne fut achevé qu'en 1670, après avoir coûté environ huit années de travail. La commande daterait donc de 1662 ou 1663 au plus tard. Puget, quittant Gênes en 1667, en aurait confié la direction à son élève Christophe Veirier dont il me semble en effet reconnaître la main dans certaines parties. Mais une œuvre ainsi compliquée d'architecture et de statuaire, de fonte et de dorure, appelait à tout instant l'œil du maître. Il y revint en 1668, il y revint en 1670. La dernière fois ce fut probablement pour mettre tout en place. Le gros de l'ouvrage, c'est-à-dire la fonte des statues, dut avoir lieu en 1668.

Grâce à la complaisance des pères théatins qui desservent l'église de Saint-Cyr, j'ai pu relever, dans les archives du couvent, un document singulier, que je vais traduire d'un bout à l'autre, d'abord parce qu'il

Digitized by Google

nous fait connaître, en toutes ses particularités, l'œuvre de Puget, et surtout parce qu'il montre jusqu'où allait à cette époque l'émulation, ce n'est pas assez dire, la jalousie du beau. Le registre auquel j'emprunte ce document est intitulé : « Annales de la maison et église des RR. PP. clercs réguliers dits Théatins de Saint-Cyr dans la ville de Gênes, écrites depuis sa fondation en 1572 jusqu'en 1651 par le père Don André Sottani, Génois, et continuées jusqu'à la présente année 1741 par le père Don Innocent Raphael Savonarole, Padouan, tous deux de la même congrégation, transcrites par le R. prêtre Don Thomas Lupi, du bourg delle Spezie, chapelain de l'église de Saint-Jean-Baptiste à San Pier d'Arena. » — C'est donc un Savonarole qui parle, et voici ce qu'il raconte, à l'année 1670 :

Ce fut une grande consolation pour notre maison que l'arrangement conclu avec les héritiers de Gianetto Spinola, Leonardo Salvago et Jean-Baptiste Imperiali, pour la mise en place du nouveau maître-autel, tout en marbres précieux et en magnifiques sculptures de bronze, qu'avait fait faire, en y dépensant 33,000 livres, le père Don Alexandre Marino. Lesdits seigneurs, investis du patronage (iuspadronato) de toute la chapelle et du chœur, mais nullement obligés, ainsi qu'il conste des actes, à renouveler le maître-autel, prétendaient que l'ancien restât en place, ou bien, s'il s'en faisait un autre par n'importe quelles mains, ils prétendaient entrer en possession de ce nouvel autel, comme d'une chose à eux appartenant, et, pour cela, y mettre les armes de la famille Spinola en signe de patronage. Après plusieurs réunions et conférences pour trouver un accommodement à cette affaire, on convint enfin de dresser par-devant notaire une déclaration dans laquelle, sans indiquer ni que l'autel avait été fait aux frais des pères, ni aux frais de qui il avait été fait, on se bornerait à dire que les Spinola n'y pourraient jamais placer leurs armes, mais que le tout n'en resterait pas moins soumis au même patronage, et c'est ce qui s'accomplit en effet, au moyen de deux actes dressés par Jean-Baptiste Borsotto, l'un en date du 19 avril, l'autre du 21 mai de l'année courante. Toutefois, afin que le souvenir de l'œuvre et du bienfait du père Marini ne se perde jamais, je transcris ici ce que je trouve enregistré au livre des procès-verbaux du chapitre, sous la date du 19 avril. — « Le père don Charles-Marie Spinola, préfet, a représenté que, si l'on doit, dans la déclaration à faire en faveur des héritiers de Gianettino Spinola, déclaration qui reconnaît leur droit de patronage sur le chœur et le maître-autel de l'église de Saint-Cyr, en vertu des actes des notaires Barthélemy Borsotto en 1636 et Jean-Thomas Salmerio en 1655, par lesquels le droit en question se trouve confirmé aux héritiers fidéi-commissaires; si l'on doit donc omettre cette particularité : *Autel fabriqué par les Pères à leurs propres frais*, que le chapitre du 16 courant avait décidé d'y inscrire, comme un hommage et une satisfaction légitime réclamée par le père Don Alexandre Marini, auteur dudit autel; si maintenant l'on doit taire dans la convention aux frais de qui ce nouvel autel a été construit, c'est néanmoins un devoir de consigner dans le livre des chapitres de la maison la vérité des faits, à savoir que cet autel, qui est de marbre noir, orné de bronzes dorés et de pierres rares, a été exécuté d'après un superbe dessin par l'ordre du père Don Alexandre Marini, avec les deniers fournis à cet effet en quantité consi-

Digitized by Google

dérable par le seigneur Paul de Marini, son frère, et, si l'on enregistre ainsi le nom de ce père, c'est afin de ne pas perdre le souvenir de l'auteur d'un tel bienfait, et de pouvoir prier pour lui et sa famille. Cette proposition a été adoptée à l'unanimité. Et, pour qu'on n'ignore pas l'origine et le motif de la construction de ce nouvel autel, il convient d'ajouter que cette bonne pensée qu'eut le père Alexandre d'ériger ledit autel, lui a été suggérée par son dévouement toujours vivace aux intérêts de notre maison et de notre église, son cœur souffrant d'y voir une telle profusion de marbres, de peintures et d'or, pendant que le maître-autel, c'est-à-dire Dieu lui-même, restait seul sans ornements proportionnés à la beauté et à la richesse du chœur, et sans qu'on pût espérer de l'en voir jamais décoré, puisque les héritiers du seigneur Gianettino Spinola se trouvaient libérés de l'obligation où ils étaient de le faire, en vertu d'un acte de 1636, et par une quittance en faveur des pères le 18 juin 1655, aux minutes de Jean-Antoine Salmerio, et par le payement de 3,300 livres versées entre les mains des pères et de leur procureur Don Paul Lercaro le 17 avril 1655, payement qui libère lesdits seigneurs de tout complément de travail, au dallage, aux balustres, aux marches des balustres, autant dire au chœur, qu'ils étaient, comme on l'a dit, obligés de décorer ; et plus encore (ce qui lui suggéra cette pensée) ce fut le zèle de ce bon père pour remettre en plus grand honneur les reliques de nos quatre saints évêques de Gênes, Félix, Valentin, Remi, et Cyr, ce dernier protecteur de Gênes et journellement invoqué dans notre église par les personnes affectées de maux d'yeux qui viennent demander qu'on fasse sur elles un signe de croix avec l'anneau du saint évêque, lequel anneau est du quatrième siècle, ainsi que nous l'apprend le pape saint Grégoire. Ces saintes reliques demeuraient enfermées dans l'autel de l'Assomption de Notre-Dame sans aucun signe extérieur, sans que le peuple en sût rien ; maintenant elles sont placées dans l'urne de ce nouvel et magnifique autel, sur les faces duquel on a pratiqué quatre ouvertures, et elles restent ainsi exposées à la vue et à la vénération de tous les fidèles. Par cet ouvrage, qui lui a coûté bien de l'argent, non moins de peine et de travail, et beaucoup de temps aussi, puisqu'il a fallu près de huit ans pour l'achever, le père Don Alexandre a couronné toutes les dépenses faites par lui pour le bien de notre maison et l'honneur de notre église, ce qui lui vaudra, de notre part, une éternelle reconnaissance, et de nos saints évêques, dont il a ranimé la dévotion, une protection constante dans tous ses besoins spirituels. » — Telle est la déclaration faite en chapitre, que j'ai voulu transcrire mot à mot, afin qu'on n'en perde jamais le souvenir. L'artiste auquel on doit l'autel est M. Puget, Français. (*L'artifice dell' altare fù Monsù Pogget, francese.*) Plusieurs ont cherché à le copier, mais nul n'y a réussi, parce que c'est un ouvrage fait pour l'endroit où il se trouve (*per questo nicchio,* pour cette coquille). La translation des susdites reliques se fit avec toute la solennité possible le 7 juillet, jour de la fête de saint Cyr, et la solennité dura neuf jours, l'église magnifiquement ornée, musique choisie matin et soir, et procession solennelle où l'on porta les quatre châsses ou tombeaux contenant les saintes reliques, accompagnées de quantité d'enfants nobles le cierge à la main, nos pères marchant deux à deux en habits de fête, et monseigneur Pinello, évêque d'Albenga, officiant *in cappa magna.*

Dans cet ouvrage décoratif, conçu selon le goût du temps, sans qu'un goût personnel y ait marqué son empreinte, la part du statuaire se réduit, outre le crucifix, à des figures d'anges et de chérubins. Contre la

Digitized by Google

croix est suspendu un ange qui vole. Deux anges adolescents, porteurs de cornes d'abondance, semblent descendre de chaque côté de l'autel. Sur la base où repose le tombeau, deux anges enfants, en bronze doré, l'un accroupi, l'autre couché, ayant près d'eux les attributs épiscopaux, tiennent des branches de laurier dont l'écartement encadre une de ces ouvertures grillées pratiquées pour laisser voir les reliques, et, au-dessus de l'ouverture, deux chérubins confondent leurs têtes ailées dans une sorte de cartouche chantourné. L'ensemble a de la grandeur et surtout de la magnificence. Mais c'est toujours la même composition de lignes incohérentes, sans rigueur ni soutien, que la langue italienne caractérise d'un mot : *cascante*, comme si l'on disait : une cascade de lignes. L'aspect monumental se trouve complétement sacrifié au luxe décoratif. Cependant Puget reste toujours lui-même dans le modelé des nus, dans la science des attaches, dans l'art de faire courir les muscles sur les os, et de produire ainsi, avec la souplesse de la chair, l'illusion de la vie. Ajoutez-y cette expression de tendresse compatissante qu'il sait donner à ses petits anges, émus des souffrances humaines. Seulement, les luisants de la dorure exagèrent ici la morbidesse du modelé et de l'expression, et l'on peut croire à première vue qu'il n'y a ni corps ni âme sous les peaux boursoufllées des deux enfants placés au pied du tombeau. L'autel de Saint-Cyr n'en est pas moins une des œuvres capitales de Puget, la plus importante assurément qu'il ait fondue en bronze. Elle prouve que le métal lui obéissait comme le marbre, ou plutôt l'un et l'autre se pétrissaient sous ses doigts avec la même docilité que l'argile de son sol natal.

Tel était donc le grand travail dont Puget s'occupait à Gênes en 1668, lorsqu'il y reçut la nouvelle que le roi de France avait besoin de ses services. L'intendant de la marine à Toulon, Louis Le Roux, seigneur d'Infreville, écrivait à Colbert le 1er mai de cette année :

Je feray sçavoir au sieur Puget les intentions de Sa Majesté et feray mon possible pour le faire revenir icy. Il y a longtemps que je n'ay eu commerce avec luy, ce qui faict que je ne diray encore rien de la résolution qu'il pourra prendre. Je l'exciteray par toutes sortes de moyens à venir servir icy Sa Majesté et d'y prendre la direction et conduite de tous les sculpteurs. Il en est très-capable et feray en sorte qu'il envoyera les dessins des autres ouvrages de Sa Majesté.

Quand d'Infreville écrivait cette lettre, Girardon était à Toulon donnant des modèles et organisant ses escouades. Mais il avait hâte de partir afin de retourner travailler, ainsi que nous l'apprend d'Infreville, « aux entreprises qu'il a faictes pour le Louvre, » c'est-à-dire à la décoration de la

Digitized by Google

galerie d'Apollon, ouvrage infiniment plus glorieux et plus attrayant que cette besogne maritime de l'arsenal de Toulon. Il fallait cependant le remplacer par une « personne de sa suffisance, » selon l'expression même de l'intendant. Or, comme Puget était allé au mois de janvier à Versailles solliciter les travaux du roi et faire parade de sa personne et de sa suffisance, il se trouvait en quelque sorte l'homme de la situation. Lequel pensa à lui le premier : est-ce Girardon ? est-ce Colbert ou d'Infreville ? Peu importe. La même idée put éclore dans les trois têtes à la fois, parce que chacun y avait un intérêt égal. Girardon voyait en Puget un rival à éloigner de la cour; Colbert, un habile homme à employer pour la gloire du roi; d'Infreville, un commandant à placer à la tête de sa colonie d'artistes.

Mais on avait affaire à forte partie. Puget n'était pas homme à lâcher la proie pour l'ombre. Désormais à l'abri du besoin, sûr de retrouver des patrons en Italie, il se laissa solliciter. D'Infreville lui écrivait coup sur coup, et ses lettres à Colbert répètent le même refrain : « J'attends le sieur Puget. » Enfin, après deux mois de pourparlers, le sieur Puget daigna se rendre aux désirs de sa majesté le roi de France. Il arriva à Toulon le 8 juillet.

Pour bien comprendre ce qu'il y venait faire, entrons avant lui dans cet arsenal qui l'attendait comme un Messie et essayons de nous représenter ce qu'était à ce moment l'art de la décoration navale.

III.

Sans les documents qui attestent l'éclat de la décoration navale dans les siècles passés, il serait impossible de croire même à l'existence d'un tel art. Aujourd'hui, quand nous voyons en mer une escadre de guerre, avec ses masses uniformément noires, rayées d'une bande blanche, et décorées de canons pour tout ornement, ce spectacle ne produit sur notre âme qu'une impression lugubre. Une seule idée s'en dégage, l'idée de la mort, et cette idée semble tellement en harmonie avec la destination des vaisseaux, que nous n'en cherchons point d'autre. Dès lors, la livrée de deuil dont ils sont revêtus nous paraît leur vêtement naturel. Personne n'imagine qu'un vaisseau de guerre ait pu être peint de couleurs gaies, qu'il ait porté des statues, des bas-reliefs, des guirlandes de fleurs, toute une décoration resplendissante d'or, d'azur et de pourpre. Et si l'on s'avisait de demander pourquoi le sculpteur n'est plus appelé à vivifier

Digitized by Google

sous son ciseau les bois géométriquement équarris, pourquoi le peintre ne vient plus égayer de riants tableaux ces chambres où le marin doit passer de longs mois d'exil, à ces étranges questions, les gens de mer hausseraient les épaules. Le génie maritime nous imposerait silence, revendiquant une spécialité qui n'appartient qu'à lui. Tous nous renverraient au *Merrimac* et au *Monitor*, le dernier mot de l'art naval du XIXe siècle.

Il y a deux cents ans, le génie maritime n'existait pas. Mais l'art de la décoration navale existait. Une escadre n'avait pas l'aspect d'un convoi funèbre. Elle éveillait d'autres idées que l'idée de la mort. C'était la majesté royale s'affirmant sur la mer, c'était la gloire des découvertes, c'était le triomphe d'une nation civilisée, c'était la fête de la richesse et de la puissance. Dans nos arsenaux, des légions d'artistes épuisaient leur talent en inventions fières ou gracieuses, et de leurs mains sortaient des vaisseaux, monuments d'un art grandiose, dont les Duquesne et les Duguay-Trouin savaient faire, à jour dit, de formidables machines de guerre.

L'histoire de la décoration navale nous mènerait beaucoup trop loin. Depuis longtemps, M. P. Margry, archiviste au ministère de la marine, prépare sur ces matières un livre que personne ne saurait faire plus complet et plus décisif. Je dois me borner ici à esquisser quelques traits principaux, sans sortir de l'arsenal de Toulon où nous avons laissé Pierre Puget.

C'est au XVIe siècle qu'il faut remonter pour trouver les origines de cette histoire. C'est alors, en effet, qu'une marine de guerre commença à se former dans les ports de la Méditerranée. Des seigneurs provençaux, armant à leurs frais des galères, et même des vaisseaux, comme d'autres levaient des régiments, venaient les offrir au service du roi de France. La fantaisie individuelle pouvait se donner beau jeu, et, comme le zèle créait une rivalité de luxe, on ne peut pas douter que ces galères, construites à Marseille par des Génois, n'aient porté dès lors des ornements semblables à ceux dont se paraient les galères italiennes. Essai timide, assurément, et sans influence. La marine provençale existait encore trop peu. Elle apparaissait ou disparaissait selon les besoins du moment. En 1598, quatre galères toscanes suffisaient à tenir en échec toute la côte de Provence.

L'année 1620 vit s'organiser à Toulon un commencement de corps de marine militaire. Puis survint, en 1631, le *Règlement* du cardinal de Richelieu, décidant que les vaisseaux ne seraient plus à la charge des capitaines, mais à la charge de l'État. La marine française date de là; et

Digitized by Google

de là date aussi, plus indirectement, l'application générale de l'art à la décoration navale.

Les recueils de pièces maritimes conservées au cabinet des Estampes de Paris ne donnent pas d'exemples de décoration navale antérieurs au XVIe siècle, et les exemples qu'ils fournissent se rattachent tous uniquement aux traditions de la renaissance italienne. On n'y aperçoit rien qui témoigne d'un art antérieur. Sans doute, les nefs du moyen âge étaient peintes et dorées; mais aucun monument ne les montre décorées de figures et d'ornements. Quand le pinceau fidèle et précis d'Hemling retrace les épisodes de l'histoire de sainte Ursule, les navires sur lesquels s'embarquent les vierges de Cologne représentent ceux que le peintre du XVe siècle avait vus de ses yeux. Or, ces navires ne portent aucune décoration. Le vaisseau flamand conservé à l'Armeria de Madrid et daté de 1523 n'a qu'une frise d'ornement courant le long des bordages. Il faut arriver jusqu'en 1568 pour apercevoir un véritable système décoratif appliqué, non pas encore aux vaisseaux, mais aux galères, et à des galères de la Méditerranée, c'est-à-dire sous l'influence italienne. Un écrivain espagnol, Vander Hummen y Leon, décrit en termes pompeux la galère destinée à Don Juan d'Autriche, dont la poupe, enrichie de nombreuses figures peintes, représentait les épisodes de l'histoire de Jason. Enfin, au commencement du XVIIe siècle, lorsque Stephano della Bella grave ses estampes de marine, le système est complet, avec tous les éléments qu'il comporte. Des cariatides s'appuient aux flancs de la galère : des chimères ailées supportent le carrosse; des termes séparent les bas-reliefs. Et la répétition des mêmes motifs sur plusieurs bâtiments analogues prouve bien qu'il ne s'agit pas d'un fait isolé, mais d'un système d'art adopté depuis quelque temps déjà et passé en usage. Or, cet art n'accuse point d'autre origine que la renaissance italienne. C'est un dérivé de ce grand courant qui se répandit partout pour tout vivifier et tout rajeunir.

Voilà donc un point acquis. En 1634, au moment où s'organisait l'arsenal de Toulon, la décoration navale n'avait plus rien à apprendre en ce qui touche les galères. Il s'en fallait de beaucoup que l'ornementation des vaisseaux fût aussi avancée. Les vaisseaux du XVIe siècle ont leur arrière plat et nu. Une pièce allemande, gravée en 1597, nous montre un vaisseau pourvu d'un balcon découvert, et décoré, le long des bordages, de plusieurs muffles de lions et d'un grand rinceau sur fond noir. Mais la disproportion de ces ornements avec les dimensions du navire semble indiquer de la part du dessinateur un travail de fantaisie. Toutefois, le vaisseau gravé en 1603 par H. Hondius offre une décoration ana-

Digitized by Google

logue ; celui de Janssonius, en 1602, n'a qu'un écusson sculpté au château d'arrière.

Pour les premières années du XVIIe siècle, les estampes de Callot et de Della Bella fournissent des renseignements précieux. Parmi les nombreux vaisseaux représentés dans les pièces du siége de la Rochelle (1624 à 1628) et dans celles de l'île de Rhé (1625), on distingue quatre types différents. Tous ont l'arrière absolument nu, sauf un écusson sculpté au château. Les uns ne portent ni balcon ni galerie. D'autres sont pourvus d'un balcon en saillie découvert, semblable à celui des vaisseaux de 1597 et de 1603. Chez quelques-uns, la galerie se relie au château par une sorte de berceau à jour. Enfin, un certain nombre de vaisseaux anglais couvrent ce berceau d'un revêtement d'écailles. Il est facile de se convaincre, en voyant ces pièces, que la saillie des balcons ou galeries devint le premier motif de décoration ; ainsi que les bandes des galères, on les divisa en panneaux sculptés, séparés par des termes ; on orna de feuillages les consoles qui les supportaient. Les estampes de Della Bella, gravées en 1634, témoignent d'un progrès sensible. Trois types de vaisseaux, plus neufs sans doute, annoncent déjà le système qui se prépare. L'un rachète par des cariatides les courbes qui soutiennent son château d'arrière, étroit et cintré du haut. Un autre développe au sommet de sa poupe un tableau où apparaît une figure sculptée en bas-relief entre deux termes en ronde-bosse. Un troisième montre une façade déjà composée de ses principaux éléments : le couronnement, formé d'un fronton arrondi que surmonte le fanal; le tableau, où s'étalent les armes du souverain; les cariatides, sirènes ou chimères, dont le mouvement ondulé accompagne les courbures des flancs et joint le couronnement à la voûte.

Évidemment, les premiers vaisseaux construits à Toulon durent participer plus ou moins du même système. L'empire de la mode ne date pas d'hier. Quant aux artistes chargés d'appliquer ces principes décoratifs, le plus ancien que l'on puisse citer est Nicolas Levray. Une lettre de d'Infreville, écrite en 1669, nous apprend qu'à cette époque Nicolas Levray était déjà attaché au service du roi depuis trente ans, ce qui nous reporte à l'année 1639. Il n'y avait eu jusqu'alors dans la Méditerranée qu'un très-petit nombre de vaisseaux construits en Provence. La flotte du comte d'Harcourt qui s'y montra en 1636 et 1637 était formée en grande partie de vaisseaux empruntés aux ports de l'Océan. Ainsi, l'année 1639 peut être prise à la fois et comme la date des premiers travaux de Nicolas Levray et comme celle de l'introduction de la sculpture navale à l'arsenal de Toulon. Je n'ai pas à m'étendre ici sur les travaux de Nicolas Levray.

Digitized by Google

Il sculpta les ornements du *Brézé*, vaisseau amiral de l'escadre que le duc de Brézé conduisit en 1643 contre les Espagnols. Il sculpta, en 1645, le vaisseau *la Reine*, d'après les dessins de Puget. Le *Parfait*, construit à la même époque, sortait également de ses mains. Puis, lorsque les troubles de la minorité de Louis XIV amenèrent un temps d'arrêt dans les constructions navales, de 1648 à 1651, Nicolas Levray, rendu à l'art civil, sculpta des fontaines en société avec Gaspard Puget et Pierre Puget. On se souvient qu'il avait obtenu le prix fait du portail de l'hôtel de ville de Toulon, en 1656, quand son terrible rival survint et lui enleva l'ouvrage. Le maître sculpteur retourna aux travaux de l'arsenal, qui commençaient à reprendre un peu de vie, grâce aux campagnes du duc de Guise et du duc de Mercœur. Le traité des Pyrénées, en amenant la paix, permit de développer les ressources futures de la guerre. On mit sur le chantier de nouvelles escadres, on radouba les vieux vaisseaux. Une lettre de l'intendant La Guette, écrite à Colbert le 12 juin 1663, va nous montrer ce qu'était à ce moment l'art de la décoratiou navale, et surtout ce qu'il prétendait être.

Je prends la liberté, M., de vous faire présenter par le s^r Chappelier mon nepveu ou plustost par M. Pellissary, le portrait de la gallère Capitane comme estant une œuvre de vostre ministère plustost que de mes soings.

J'ay beaucoup de regret que le peintre n'a pas esté assez ingénieux pour la représenter aussy belle et aussy magnifique qu'elle ce voit icy et qu'elle paroistra dans les portz estrangers. Et sy j'estois assez eloquent pour vous en faire une véritable description vous advoueriez sans doute qu'elle est incomparablement plus enrichie et plus ornée que ne le représente la peinture. Et mesme le peintre n'ayant sceu faire voir le dedans de la poupe qui est doublé de lambris d'ollivier et de bois d'Inde qui représente quantité de fleurs de lys d'or, d'Elles couronnées, et qui ce ferme avec un ballustre doré, on peut dire qu'il a caché ce qui est de plus singulier dans la construction de la gallère.

Enfin, M., j'ay souvente fois souhaitté que vous eussiez pu voir les bastiments qui ce sont construits icy depuis que vous avez voullu jeter les yeux sur le fait de la marine, mais particulièrement la capitaine et le vaisseau *S. Philippe*, puisque vous auriez congneu que ce sont deux machines, qu'outre qu'elles seront tres-bonnes à la guerre, seront encore propres à faire esclatter sur les mers la magnificence de Sa Majesté !

Voilà le programme de la décoration navale clairement indiqué. Il ne suffit pas que la construction produise des machines très-propres à la guerre, il faut que l'art les rende propres à faire éclater sur les mers la magnificence du Roi de France. Eh bien! quoi qu'en puisse dire le génie maritime, il y avait de la grandeur dans un tel programme, il y avait surtout de la vérité. Car aucune des productions de la nature, aucune

Digitized by Google

des œuvres de Dieu n'est brutalement utile. L'art enveloppe tout. La machine humaine, plus parfaite à coup sûr que la plus savante machine à vapeur, a été jetée dans un moule dont la beauté n'enlève rien à sa puissance. On se rapproche donc de la vérité souveraine quand on pare l'utile des vêtements du beau. On s'en éloigne quand, déchirant le beau, on nous montre l'utile dans sa triste nudité.

L'histoire de la décoration navale est là tout entière, et l'histoire de Puget aussi.

La lettre que je viens de citer parle d'un peintre, auteur du portrait de la galère capitane. Il y en avait un en effet à l'arsenal de Toulon, et nous pouvons le nommer. C'était Jean-Baptiste de La Rose, premier auteur d'une famille d'artistes qui ne s'éteignit qu'au milieu du XVIIIe siècle. Je n'ai pas à raconter ici comment Pierre Mignard le distingua à son retour de Rome, comment le cardinal Mazarin, pour lequel il avait peint une *Vue de Marseille*, eut un moment l'idée de lui confier la tâche échue un siècle plus tard à Joseph Vernet, la peinture des *Ports de France*, comment enfin il entra à l'arsenal de Toulon. Toujours est-il qu'en 1663 la décoration des vaisseaux du Roi reposait sur deux artistes, le sculpteur Levray et le peintre La Rose. Tous deux concoururent aux travaux du *Saint Philippe*, dont les peintures et sculptures revenaient, c'est l'intendant qui l'écrit, à la somme énorme de 20,000 livres. Mais, lorsque d'Infreville arriva pour succéder à La Guette en 1665, il ne put se dissimuler que le développement de la décoration des vaisseaux appelait des artistes plus habiles. On préparait un vaisseau amiral dont le nom dit assez l'importance, le *Royal-Louis*. D'Infreville mit au concours la décoration du *Royal-Louis*, entre Nicolas Levray, J.-B. de La Rose, et un sculpteur nommé Rombaud Languenu, alors âgé de trente-quatre ans, auteur d'un grand travail de sculpture en bois pour la cathédrale de Toulon. Puis, une fois en possession des trois dessins, au lieu de choisir, il les envoya à Paris, ou plutôt à Versailles, en chargeant Rombaud Languenu de les présenter à Colbert.

Le Brun exerçait dès lors cette haute dictature qui mit entre ses mains les destinées de l'art français. La gloire du Roi se trouvait liée à la sienne. Colbert lui montra les trois dessins. Mais les inventions provinciales du trio toulonnais lui parurent répondre si mal à l'idée d'un vaisseau nommé le *Royal-Louis*, qu'il fit lui-même un quatrième dessin, et, de peur qu'une œuvre aussi excellente ne fût maltraitée par les manouvriers de l'arsenal, Colbert décida qu'un véritable artiste irait diriger le travail. Il désigna Girardon.

Ce dernier arriva à Toulon le 27 mars 1668. Il avait envoyé en avant

Digitized by Google

un de ses praticiens nommé Turau ou Taureau. Il trouvait à l'arsenal trois sculpteurs en position de maîtres, Nicolas Levray, son fils Gabriel, et Rombaud Languenu. A chacun de ces quatre artistes il confia une escadre, ou escouade d'ouvriers, et il en plaça une cinquième sous les ordres d'un ornemaniste, Guillaume Gay. C'était, en tout, une troupe de quarante ouvriers que Girardon jetait sur le *Royal-Louis*. A chaque escouade il départit sa tâche, et lui-même établit le modèle des deux figures principales et de la poulaine, laissant Tureau et Rombaut libres de modeler directement les autres figures d'après le dessin de Le Brun. Au bout de six semaines, il repartit pour Paris.

Cette nouvelle organisation du travail devait donner à réfléchir à d'Infreville. En effet, il écrivait à Colbert, le 21 avril : — « Je prévois que dans peu il naistra de la jalousie entre nos ouvriers ; je feray bien mon possible pour les tenir en leur devoir, mais il est absolument nécessaire d'avoir un commandant comme ledit sieur Girardon ou une personne de sa suffisance pour conduire un sy bel ouvrage et assujettir les gens de ce mestier, qui ne se gouvernent pas comme les autres artisans, cet art n'estant pas commun, et dont le mérite n'est connu qu'à ceux du mestier. » — Girardon, lui aussi, dut parler comme d'Infreville, et Colbert se laissa facilement convaincre, en refléchissant à tout ce qu'il se préparait d'ennuis pour l'avenir s'il lui fallait, à chaque nouveau vaisseau, envoyer de Paris un dessin et détacher un sculpteur du service de la cour. C'est alors que le nom de Puget sortit de ces trois bouches, tant il était, comme on dirait aujourd'hui, l'homme de la situation. J'ai raconté les ouvertures qui lui furent faites, ses retards calculés, les nouvelles instances de d'Infreville. Ce que ce dernier avait prévu arrivait. Les escouades entraient en guerre. Tureau voulait jouer au Girardon, et mettait l'épée à la main contre les rebelles. D'Infreville attendait Puget comme un sauveur. Enfin le grand homme céda, et, le 8 juillet 1668, il arrivait à Toulon. Deux jours après, il visitait l'arsenal. Mais ici, je passe parole à l'intendant. La lettre qu'il écrivit à Colbert le 10 juillet mérite d'être citée tout entière.

J'ay enfin obligé le sieur Puget à venir icy où il est arrivé depuis deux jours. Il n'a veu qu'aujourd'huy les ateliers du Roy qu'il a parcourus, particulièrement celuy des sculpteurs où il a veu des desseins et modelles sur lesquels on travaille pour la poupe de l'*Amiral* (c'est-à-dire du *Royal-Louis*); il en fait beaucoup d'estime et admire la diligence qu'on apporte pour achever cet ouvrage. Il est sy fort attaché à travailler au marbre qu'il voudroit bien avoir de quoy s'occuper à ces sortes d'ouvrages. Il m'a tesmoigné qu'il auroit peine aujourd'huy à s'assujettir à travailler de sa main aux ornements des deux navires auxquels on n'a point encore travaillé jusqu'à présent, mais

Digitized by Google

qu'il se portera volontiers à donner ses desseins auxquels il fera travailler par les sculpteurs qui sont icy, qu'il visiteroit souvent pour les corriger s'ilz manquoient aux proportions qu'il leur auroit données, et il semble que c'est ce qu'on peut espérer de luy. Car asseurement il a acquis une telle réputation par les pièces qu'il a faites et laissées à Gennes que ces messieurs se sont engagés à luy faire continuer de semblables ouvrages, a quoy il ne s'engagera pas s'il est commandé de S. M. de faire quelque pièce qu'il pourroit envoyer tout achevée aussi bien que le marbre qu'on emporte d'icy pour le Louvre. Je le mesnageray le mieux qu'il me sera possible et tireray de luy ce que je pourray pour l'entreprise des poupes et pouleines du *Daufin Royal* et du *Monarque*. Il m'a proposé une chose depuis son arrivée que je ne crois pas à rejetter, qui seroit de faire cinq ou six modelles de poupes qui serviroient de desseins pour tous les navires qu'on bastiroit à Toulon, auxquelz, en diminuant quelques figures tantost à l'un tantost à l'autre, et en y posant d'autres, cela y feroit quelque difference et contenteroit ceux qui s'entendent à cet art, et serviroit à tous les vaisseaux qu'on pourroit bastir; ces sortes d'ouvrages ayant une relation les uns aux autres; et il ne seroit pas nécessaire de faire autant de modelles comme on auroit de navires; je sçauray profiter de son séjour et tirer de luy tout ce qui nous sera nécessaire de son art.

Il est difficile de mettre mieux un personnage en scène que ne le fait cette lettre. Elle peint Puget, non pas en buste, mais en pied. Un comédien émérite, habitué, selon l'argot des coulisses, à *soigner ses entrées*, ne s'y serait pas pris plus habilement pour faire ce premier pas, si important, si décisif. Il visite, il loue, il admire. Mais travailler de sa main, fi donc! Une surveillance générale, une haute direction, à la bonne heure! Et de là cette idée de poncifs, si étrange à première vue. Son affaire à lui, c'est le marbre. En parcourant l'arsenal, il voit sur le quai ces blocs destinés au Louvre, et voilà sa tête qui part. Qu'on les lui donne, il en tirera des chefs-d'œuvre. Ainsi, à côté de la vanité qui s'étale naïvement, le génie éclate et déborde.

En appelant Puget à Toulon, Colbert ne paraît pas avoir eu d'idée bien arrêtée. On dirait presque qu'il agit à son corps défendant. En effet, il lui constitue une pension de 3,600 livres, ce qui le place bien au-dessus de Tureau et de Rombaud, appointés, l'un à 1,200, l'autre à 1,000, et cependant on le voit aussitôt jaloux de retirer d'une main ce qu'il accorde de l'autre. D'Infreville n'eût pas mieux demandé que de s'en remettre entièrement sur Puget du soin de diriger la sculpture et de commander les sculpteurs. Mais Colbert résiste aux entraînements de l'intendant et lutte pied à pied contre les prétentions très-légitimes de l'artiste. Voilà les deux hommes aux prises, Colbert et Puget. Duel étrange qui dura dix ans. Le ministre demeura maître du terrain. Puget céda la place, mais sa défaite administrative fut pour l'artiste la préface d'un triomphe plus grand.

Le *Royal-Louis* était sur le chantier. Colbert recommande bien vite

Digitized by Google

qu'on en laisse la conduite à Taureau. Puget n'a rien à y voir. D'Infreville propose de confier à ce dernier l'embellissement d'un canot. — « Il ne faut pas qu'il soit si pressé, écrit Colbert en marge de sa lettre. Qu'il ordonne au sieur Puget de faire le dessin d'une poupe de vaisseau et me l'envoye, pour connoistre ce qu'il sçait faire. » — « Ce qu'il sçait faire, » le ministre l'ignore, quoiqu'il l'ait attaché au service du Roi, et il en demande la preuve, lorsque déjà le *sieur* Puget est à Toulon depuis un mois, les mains liées! Aussi l'artiste se retourne de tous côtés, cherchant où répandre l'activité qui le dévore. S'agit-il de construire une étuve? Il donnera un dessin. Faut-il fondre des canons? Il est prêt, et d'Infreville, ravi d'avoir sous la main un homme de mérite, le consulte pour l'étuve et pour les canons. En même temps, il compose la poupe du *Monarque*, il décore le canot, et cependant il demande qu'on lui envoie de Versailles « quelques desseins de figures de marbre pour s'occuper, qu'il les envoyera toutes faictes et accomplies. » Sur ces entrefaites, Arnoul, l'intendant des galères à Marseille, l'envoie quérir, et les échevins marseillais le réclament « pour dresser le dessein de leur porte royale et les alignements des rues et agrandissemens de leur ville. » Puget y court et leur donne un dessin merveilleux dont je parlerai plus tard, afin de ne pas interrompre ce récit. Girardon, qui se rendait en Italie, le trouva au milieu de ces travaux multiples. En bon confrère, il daigna l'y aider : c'est lui qui donna à Arnoul les dessins des poupes des galères. A Toulon, où il séjourna plus de deux mois, il dressa le modèle du *Dauphin-Royal*, tout en corrigeant les défauts du *Royal-Louis*. Toutefois, il ne paraît pas que les deux sculpteurs aient cessé de vivre en bonne intelligence, au moins à la surface. Girardon reprit sa route du côté de Gênes, Puget, sans doute, l'avait prié de s'y arrêter, afin de juger de son savoir-faire et d'en rendre compte à Colbert. Girardon n'y manqua pas, et voici en quels termes il jugeait les œuvres de son rival : « J'ay vu isy des ouvrages de Mons. Puget, écrivait-il le 2 janvier 1669. Il y a beaucoup d'art dans se qu'il faict et le marbre bien travaillé. Si on veut y chercher le beau naturel et la belle draperie, sela n'y est pas; néanmoins faict grand efaict. »

L'attente d'une visite du Roi avait imprimé aux travaux de l'arsenal de Toulon une vie nouvelle. Cette attente fut trompée. La grandeur, et quelque chose de plus, attachait Louis XIV au rivage de Versailles. Au lieu du Roi, c'est le duc de Beaufort qui vint surveiller en personne l'armement de la flotte destinée à l'expédition de Candie. Il choisit pour vaisseau amiral le *Monarque*, dont Puget avait fait le dessin, et Puget, trop longtemps laissé dans l'inaction, fut sommé de terminer en

Digitized by Google

un mois toute la sculpture. Bougerel raconte à ce propos une anecdote caractéristique.

Un mois avant son départ, ce prince (le duc de Beaufort,) fut visiter le vaisseau le *Monarque* qu'il devoit monter : « Vous verrez, dit-il à Puget, que la galerie de ce vaisseau ne sera pas faite lorsque je serai obligé de partir. Puget lui repondit « qu'il feroit de son mieux pour lui donner contentement, que Son Altesse n'avoit qu'à compter sur sa parole, que tout seroit prêt. » Le duc insista, et parla avec tant de chaleur, que, la conversation s'étant échauffée, Puget, l'homme du monde le moins endurant, lui répliqua : « Je vois bien, monseigneur, que mon service n'est pas agréable à Votre Altesse, je la prie de me donner mon congé. » — « Le Roi, répondit fièrement le duc, ne retient personne à son service. » — Sur-le-champ Puget se retira. Le chevalier de S. Tropès, capitaine du port de Toulon, prit alors la liberté de remontrer au duc avec quelle peine et quelle difficulté la cour était venue à bout de faire revenir Puget de Gênes; qu'il y avoit à craindre que le Roi ne désapprouvât sa conduite; que Son Altesse devoit faire réflexion que Puget n'étoit pas un ouvrier du commun. Le duc de Beaufort prit en bonne part ces remontrances et depêcha aussitôt un page pour lui ordonner de venir le voir. Le page le trouva occupé à préparer sa malle pour s'en retourner à Gênes. Le duc l'embrassa à son arrivée, le pria d'oublier le passé, lui donna des marques sincères de l'estime qu'il faisoit de son mérite. Ils projettèrent ensuite de faire construire un arcenal à Toulon, et un magnifique hôtel que ce prince avoit dessein de faire bâtir pour lui dans cette ville.

La réconciliation fut complète. Nous en avons la preuve dans une lettre écrite quelque temps après par le duc de Beaufort, le 28 mai 1669, et adressée à Colbert :

Le *Monarque* a presque toute sa sculpture à sa place et déjà beaucoup de dorure. Il ne fera point de honte au maître à qui il appartient; celui qui a fait ses ornemens est un nommé Puget qui me paroit un très-habile homme; s'il avoit eu l'honneur de vous entretenir, vous le trouveriez tel en peinture, sculpture et architecture. Il méritoit, selon le sens de tous ceux qui le voient, d'être à Paris. J'ai ouï dire à des personnes de Gênes, connoissans, qui ont vu le cavalier Bernin, que celui-ci ne lui doit rien et que la république le veut attirer à quelque prix que ce soit. Ce Puget tient comme au dessous de lui de travailler à autre chose qu'en marbre et à de somptueux édifices; néanmoins il lui a pris envie de bâtir lui-même un vaisseau; ce que je souhaiterois de tout mon cœur, l'en tenant plus capable que nos charpentiers : ce seroit le moyen de l'arrêter icy. Cela n'empêcheroit pas qu'on luy donnast des figures de marbre à conduire, colonnes ou autres choses qui seroient faciles à porter après. Les marbres viennent de ce pays. J'ay cru ne devoir pas celer tout ceci dont vous savez juger mieux que qui ce soit. Je passionnerois pourtant que ce fut après avoir entretenu le personnage. S'il avoit eu le loysir il eût fait des merveilles au *Monarque*. Il entend bien notre marine, y a déjà navigué et s'y plait. »

Au ton de cette lettre, à la confusion qu'elle fait de Gênes et du Bernin, des statues et des colonnes, à la naïveté avec laquelle le duc appuie

Digitized by Google

les vœux les plus chers de Puget, on ne peut méconnaître une satisfaction donnée à l'artiste offensé, et inspirée, sinon dictée par lui. Colbert, qui connaissait le prince, un peu court de cervelle, comme chacun sait, se contenta de répondre : « Je tâcheray de donner de l'employ au s[r] Puget, puisque vous l'estimez capable de bien servir. » — Et le duc partit se faire tuer devant Candie.

Une expédition non moins importante se préparait au même moment à l'arsenal de Toulon. Il s'agissait d'envoyer une escadre aux Indes. — « Prenez bien garde, écrivait Colbert à l'intendant d'Infreville, que les vaisseaux destinés pour ce voyage que non-seulement leur bonté, mais mesme leur beauté donne quelque idée de la grandeur du Roy dans ces pays-là. » — Cette lettre est du 14 juillet 1669. Quelques jours après, le Ministre ajoutait encore : « Je conviens que les ouvrages de sculpture des trois grands vaisseaux construits en dernier lieu à Toulon consomment beaucoup de temps; mais vous m'advouerez vous-même qu'il n'y a rien qui frappe tant les yeux ny quy marque tant la magnificence du Roy que de les bien orner comme les plus beaux qui ayent encore paru à la mer, et qu'il est de sa gloire de surpasser en ce point les autres nations. » — Notons bien ceci : voilà Colbert partisan du luxe des décorations navales, et partisan plus déclaré qu'on ne l'était à Toulon. D'Infreville en effet se plaint que le *Royal-Louis* n'en finisse pas. Le *Royal-Dauphin*, dont Girardon a donné le modèle, avance peu. Quant à Puget, chargé de vaisseaux de moindre importance, l'*Isle-de-France* et le *Paris*, il n'a pas voix délibérative sur la question. Mais il ne paraît pas abonder dans le sens de Colbert, car on le voit s'employer à toutes sortes d'occupations, comme un homme qui, faute de besogne, ne sait où placer ses loisirs. Il fait des dessins des vaisseaux en voie d'exécution, il s'exerce à la fonte avec Landouillette, il termine la construction de l'étuve, il dresse des plans pour l'agrandissement de l'Arsenal. Cependant autour de lui tout est activité et travail. Cinq vaisseaux sont à la charpente, cinq à la sculpture. Le peintre La Rose tire sur une toile le portrait du *Royal-Louis*. Le sculpteur Levray reçoit à faire la poupe du *Royal-Dauphin*. Taureau sera chargé d'une autre ; une troisième sera donnée « au petit Flamand à qui Girardon avait séparé la moitié des ornements du *Royal-Louis*, » c'est-à-dire à Rombaud Languenu dont cette phrase nous apprend la nationalité. L'intendant d'Infreville se débat au milieu de ses artistes. Puget et La Rose, prenant leur rôle au sérieux, veulent tout diriger, même les ouvriers employés au *Royal-Louis*. Mais Taureau, la créature de Girardon, se révolte. C'était de tous la plus mauvaise tête : « il ne peut assujettir personne à travailler sous lui, écrit d'Infreville ; il

Digitized by Google

est débauché, querelleur, » — Quant à Puget et La Rose, « ce sont, dit-il ailleurs, des ouvriers qui se font valloir et savent prolonger leurs ouvrages pour se rendre nécessaires. » Sur ces entrefaites arriva à Toulon un homme qui seul osa tenir tête à Puget, si bien qu'il finit par le dégoûter de l'arsenal.

Cet homme est le chevalier de Clairville. Son apparition au port de Toulon marque l'aurore d'une révolution, le premier coup porté à l'art de la décoration navale. Clairville, commissaire général des fortifications, venait pour s'occuper de la clôture du cap Sépé et de l'agrandissement de l'arsenal. Or déjà Puget, regardé comme la plus forte tête de Toulon, avait, sur la demande du duc de Beaufort, donné des plans de l'un et de l'autre travail. Clairville, irrité de l'omnipotence d'un artiste qui empiétait sur ses attributions d'ingénieur, se fit un parti pris d'improuver toutes les idées, toutes les œuvres de Puget. Ce bâtiment de l'étuve, d'une structure belle et magnifique, qui n'est plus qu'à couvrir, il veut le jeter à bas. La muraille de clôture du cap, imaginée par Puget comme une œuvre d'art et d'utilité tout ensemble, c'est-à-dire, ainsi que s'exprime l'intendant, « avec un ordre d'architecture qui contente la vue, » il la condamne. Les plans d'agrandissement, dressés par l'artiste dans cet esprit de beauté qui ne l'abandonnait jamais, il les repousse. Il ne veut pas qu'il reste rien à l'arsenal que ce qu'il propose. En vain d'Infreville résiste, en vain il représente Puget comme un excellent architecte, en vain il demande qu'on lui laisse achever le côté du parc commencé, pendant que Clairville conduira l'autre, afin que l'on juge de la différence de beauté, différence qui n'augmente presque point la dépense. L'ingénieur tient bon, met en avant, comme toujours, l'économie, les exigences de la défense militaire, et, comme toujours, il l'emporte. La retraite de d'Infreville, survenue au mois d'avril 1670, eut peut-être pour cause ce triomphe de l'esprit positif sur des projets dès long-temps caressés, où le goût éclairé de l'intendant trouvait mieux son compte.

Toutefois Puget, soutenu à Toulon par d'Infreville, à Aix par le premier président, Forbin d'Oppède, à Marseille par Arnoul, intendant des galères, obtint que ses plans ne seraient pas complétement éliminés. On les envoya à Colbert avec ceux du chevalier de Clairville. Mais cette lutte où il avait vu Colbert se tourner si résolûment contre lui, acheva de l'aigrir et de lui rendre odieux le ministre, qui, l'ayant appelé à Toulon, l'y tenait à peu près inactif. Il obtint ou prit un congé, et s'en fut à Gênes, sa ressource suprême en temps de disgrâce, son asile, son mont Sacré. C'était à la fin de 1669.

Qu'allait-il faire à Gênes? Nous le savons déjà. Il allait mettre la der-

Digitized by Google

nière main à l'autel de San Siro. Il y portait aussi une *Vierge* en marbre commandée par les Lomellini. Enfin, il avait à s'occuper d'une double commission des échevins de Marseille. Car ce génie actif, dont le principal attribut n'était pas la simplicité, voulait toujours se porter sur plusieurs affaires à la fois. La commission des échevins le conduisit à Carrare. Il s'agissait de choisir des marbres pour les chapiteaux des pilastres de l'hôtel de ville. Il s'agissait aussi d'exécuter en marbre un ouvrage commandé depuis quelque temps déjà, l'écusson aux armes du Roi, qui forme le claveau de la porte du même édifice. Je reviendrai sur ces deux articles, lorsque, le chapitre de la marine terminé, il me sera permis d'entreprendre celui des embellissements de Marseille. L'autel de San Siro, nous le connaissons, et il n'y a plus rien à en dire. Quant à la *Vierge* des Lomellini, c'est une statue, ou plutôt un groupe d'un mètre soixante et dix centimètres de haut environ. La figure n'a guère plus d'un mètre, mais elle s'élève sur un piédestal de nuages au milieu desquels se jouent deux petits anges. Ce n'est pas la vierge-mère, c'est la vierge Marie, sous les traits d'une jeune fille de quinze ans, plus jolie que belle, plus maniérée qu'élégante. Préoccupé de deux idées, la jeunesse et la virginité, Puget a voulu rendre la première par la forme, la seconde par l'expression. Mais l'expression, à force de chercher la candeur et la timidité, n'arrive qu'à une afféterie boudeuse. La forme reproduit une nature pubère où l'on sent l'éveil de la vie, et presque de la volupté. En un mot, la *Vierge* de Puget peut donner la main à l'*Innocence* de Greuze. L'exécution, plus délicate et plus exquise que jamais, montre à quel degré le sculpteur a caressé son œuvre. C'était pour lui une volupté de se retrouver en face du marbre. Il l'a pétri avec une tendresse sensuelle. Qu'il l'ait exécuté à Toulon ou à Gênes, ce travail de gourmet a dû lui faire passer de bien douces heures où il oubliait Colbert, Clairville et tous ses ennuis administratifs.

Un des deux anges porte une sorte de temple sur le fronton duquel on lit DOMUS AUREA, et, sur la base, la main de Puget a gravé l'inscription suivante :

N. D. PVGET. MAC. F. AN. D. M. P. MDCLXX. c'est-à-dire : *Nobilis Dominus Puget Massiliensis faciebat anno Domini mense primo* 1670. — Cette Vierge, faite pour la chapelle domestique des Lomellini, est aujourd'hui placée sur l'autel de l'Oratoire de saint Philippe de Néri, qui la reçut, en 1762, de Stefano Lomellini, en échange d'une statue médiocre et de quelques prières.

Quand Puget revint à Toulon, au mois de juin de l'année suivante, il trouva un nouvel intendant installé à l'arsenal. Louis Matharel ne con-

Digitized by Google

naissait pas le grand artiste. Celui-ci débuta par se poser en maître, pour regagner le terrain perdu. En son absence Rombaud et Taureau avaient donné le dessin et commencé le travail des poupes de plusieurs vaisseaux neufs. Puget veut qu'on détruise leur ouvrage. Bien plus, soit qu'il prît au sérieux la demande du feu duc de Beaufort qui désirait qu'on lui fît construire un vaisseau, soit qu'il ne craignît pas d'abuser de l'inexpérience du nouvel intendant, voilà Puget qui prétend non-seulement à la direction de la sculpture, mais encore à la direction absolue des constructions; excellent moyen de se mettre à dos, après les sculpteurs et les ingénieurs, les charpentiers eux-mêmes. Matharel, embarrassé, en réfère à Colbert qui répond :

L'intention du Roy est que le sieur Puget ayt la direction des ouvrages de sculpture; mais il faut que Rombaud et Taureau qui travaillent à présent sur les dessins de M. Le Brun au *Royal-Louis* et au *Dauphin-Royal* achèvent leurs ouvrages, et aussytost qu'ils auront finy, il faudra qu'ils travaillent sur les desseins dud. Puget, bien entendu qu'auparavant d'en mettre aucun à exécution, il me les envoiera pour les faire voir au Roy. — Quant à la construction des vaisseaux, ledit Puget ne doit pas en prendre la direction, c'est à luy à s'assujettir pour la sculpture à ce qui sera résolu par les officiers et les charpentiers du port, et s'il se met des pareilles chimères dans l'esprit, il faudra bientôt le remercier. . . . . .

Certes personne mieux que nous ne rend justice au génie de Colbert. Mais qui ne serait blessé d'un tel langage? Les prétentions de Puget étaient exagérées, d'accord, mais non sans fondement, car la sculpture d'une poupe de vaisseau, présentant une surface de 200 mètres carrés, se lie étroitement à sa construction même, si elle ne la commande pas. Quand nous comparons la position abandonnée par Puget à Gênes, position dont le moindre avantage était de lui permettre de produire de grandes œuvres, et cette situation précaire, subalterne, que lui fait à Toulon le zèle ombrageux d'un ministre français, nous ne pouvons que plaindre le grand artiste ainsi réduit à l'inaction, mis en suspicion continuelle, et traité à quarante-huit ans, après les *Cariatides*, après l'*Hercule Gaulois*, après le *Saint Sébastien* et la *Vierge de l'Albergo* de Gênes, comme un petit garçon ou un ouvrier sans cervelle. Mais de tous ces ouvrages, Colbert ne connaissait rien. Il n'avait vu ni Gênes ni Toulon. Contre nos jugements sévères on pourra donc invoquer en faveur du ministre la plus forte et la plus triste des circonstances atténuantes, l'ignorance.

Quelques historiens ont pensé que Colbert poursuivait en Puget l'ancien protégé du surintendant Fouquet. Comment en douter, quand on

Digitized by Google

voit sa haine saisir avec avidité les moindres occasions de nuire à l'homme dont il a brisé la carrière? Puget, absent six mois, réclame seulement le premier quartier de l'année 1670, pendant lequel il avait un congé. Le ministre refuse, et s'apercevant que ce trimestre est de trois cents écus, il en prend texte pour trouver l'appointement « un peu fort » et demander « les ouvrages qu'il fait à ce prix-là. » Matharel osa répondre, c'est un courage dont il faut lui tenir compte. — « Il a le génie fort beau, dit-il, et très-propre à servir en ce port pour les choses auxquelles il est destiné, c'est-à-dire aux dessins et ouvrages de sculpture en quoy il excelle; il prétend aussy estre sçavant en l'architecture de terre et de mer et il parle assez bien de l'une et de l'autre. Il a conduit icy un pavillon qui sert à l'estuve, lequel est fort bien basti mais fort mal placé.... »

C'est précisément ce « beau génie, » ce génie touche-à-tout qui soulevait contre Puget les spécialités jalouses. Le chevalier de Clairville continue à demander la démolition de l'étuve. Les entrepreneurs de la sculpture s'écartent des dessins donnés, ce qui oblige à recommencer l'ouvrage, et la faute en retombe sur Puget. Voici maintenant un chef d'escadre, d'Alméras, qui déclare les poupes des vaisseaux trop lourdes, nuisibles à la navigation et au combat. Puget allègue que celle de l'*Isle-de-France* a été faite en dépit de ses ordres, il convient du défaut et veut le réformer, il est d'avis de réduire les ornements. Peine inutile : Colbert s'empare de la déclaration de d'Alméras et la tourne contre Puget. — « Il n'y a rien de si important, écrit-il, que de retrancher tous ces grands ouvrages auxquels les sculpteurs s'attachent plus pour leur réputation que pour le bien du service. » — La lettre est du 24 octobre 1670; vient-elle bien du même ministre qui écrivait, le 14 juillet 1669, c'est-à-dire quinze mois auparavant : « Il n'y a rien qui frappe tant les yeux n'y qui marque mieux la magnificence du Roy que de bien orner les vaisseaux...... » Que s'est-il passé dans l'intervalle d'une lettre à l'autre? Presque rien. Un mot a été prononcé, mot magique qui a toujours eu le privilége de faire faire aux gouvernants de la France les plus curieuses volte-face. — L'Angleterre! — Oui, l'Angleterre a retranché les poupes ornées, faute de bons sculpteurs; l'Angleterre désapprouve les galeries. Imitons l'Angleterre.

Une fois ce grand mot lâché, Puget devient inutile. Qu'a de commun l'art exubérant qui déborde de son vaste génie avec l'étroit positivisme anglais? Ce n'est plus qu'une question de temps. En effet Matharel, soutenu par bon nombre de capitaines, voudrait capituler. Mais toujours Colbert revient à la charge : — L'Angleterre! — C'est le *sans dot* d'Har-

Digitized by Google

pagon. Et d'Alméras, trop heureux de naviguer dans les eaux du ministre, lui envoie un mémoire où il s'appuie sur l'Angleterre pour écraser Puget. — « Il vaudrait mieux, ose dire le fougueux chef d'escadre, que le Roy luy donnast dix mil escus tous les ans pour ne mettre jamais les pieds dans l'arsenal. » — Ce vœu, dont la réalisation eût comblé Puget de joie, un ordre du Roi du 20 mai 1671 le reproduit brutalement, et déclare que tous les dessins de l'artiste seront soumis à l'approbation du conseil des constructions. C'est l'arrêt de mort du pauvre homme. Aussi il agonise. Il s'est rejeté sur un projet d'arsenal. — « Prenez garde, écrit Colbert à Matharel, c'est un homme qui va un peu vite et qui a l'imagination trop chaude. » — Il voudrait, à défaut de vaisseaux, s'occuper des galères. — « Je n'ay pas besoin, écrit Colbert à Arnoul, que le sieur Puget travaille à aucun dessein, envoyez un modèle et je ferai travailler aux ornements M. Le Brun. » — L'auteur de *Saint Sébastien* eut alors une idée sublime : il inventa des lanternes! et Colbert approuva les lanternes du sieur Puget!

A ce jeu-là personne ne se trompait, ni Colbert ni Puget. Le premier aurait bien voulu se débarrasser de l'artiste, n'était la difficulté de le remplacer. Celui-ci aurait bien voulu se débarrasser du ministre, n'était la question des appointements. Il en revint à son premier projet, ou plutôt à son idée fixe, obtenir la commande d'un ouvrage en marbre. En effet, dans toute cette affaire, Puget me paraît assez tiède à l'endroit de la décoration navale. Ce qu'il prétend, ce qu'il convoite dès le premier jour à l'arsenal de Toulon, c'est une position analogue à celle des sculpteurs de Versailles, un appointement fixe en qualité de maître, le marbre à discrétion et ses ouvrages payés en sus. Un tel désir n'avait rien que de légitime. En ce moment, après la lutte et les déboires, il se réveilla plus vif que jamais. Faire une statue, c'était le seul moyen d'affirmer hautement sa valeur et de fermer la bouche à ses ennemis. Il en avait écrit à Colbert au mois de novembre 1670, en réclamant le quartier impayé. Colbert comprit enfin ce que cette proposition avait d'avantageux à son propre point de vue, puisqu'en laissant Puget à l'arsenal pour contenir les sculpteurs subalternes, elle annihilait son influence sur la direction des travaux. Il consentit, sans se douter qu'il lui préparait un triomphe. Mais il fallut que Puget envoyât des dessins des statues projetées, et, quant au quartier en retard, il n'en fut pas plus question que si son abandon avait été le prix du consentement du ministre.

La réforme anglaise, réclamée par d'Alméras, eut ainsi ses coudées franches. Elle porta non-seulement sur la sculpture des poupes des vaisseaux, mais encore sur la peinture des chambres, et elle alla jusqu'à

Digitized by Google

Marseille frapper la décoration des galères. Puget n'en conserva pas moins sa position de maître-sculpteur. Content de pouvoir se plonger dans le marbre, il se soumit à tous les retranchements exigés par Matharel pour la décoration navale, et se borna dès ce moment à diriger de haut et de loin. A partir de 1672, nous verrons Puget occupé un peu partout en Provence, hors de Toulon. En même temps, il s'emparait des pièces de marbre qu'il trouvait gisantes dans l'arsenal et les faisait équarrir, en attendant la réponse de Colbert sur les dessins qu'il avait envoyés. Ces dessins, une lettre de Matharel nous l'apprend, c'étaient la figure de *Milon de Crotone* et l'*Alexandre rendant visite à Diogène*.

Après ce long récit que je n'ai pas voulu interrompre et qui nous conduit à une nouvelle période de la vie de Puget, il faut nous arrêter un moment pour chercher quelle fut l'influence de l'auteur du *Milon* sur la décoration navale.

Les historiens ont singulièrement exagéré cette influence parce qu'ils manquaient de documents précis. Ni Bougerel ni Emeric David n'avaient vu ces poupes et ces galeries dont ils font tant d'état; ils parlaient par ouï-dire. En effet, les vaisseaux construits du temps de Puget subirent de bonne heure des remaniements considérables. Les fragments qu'on en conservait n'étaient pas sortis de l'arsenal de Toulon. Quant à ses dessins, on devait les croire enfouis dans les archives de la marine. Il n'en était rien cependant. Soit que Colbert y attachât peu d'importance, soit qu'aucun dragon ne veillât alors sur les archives, dès le commencement du XVIIIe siècle, les dessins de Puget, ses projets officiels, ses épures, se trouvaient en différentes mains. Henry fut le premier qui songea à s'en servir; il en a décrit deux. Aujourd'hui on en rencontre un peu partout à Paris et en Provence, excepté à l'arsenal de Toulon et au ministère de la marine. Pour moi, il m'en est passé sous les yeux une trentaine, originaux ou copies, et c'est sur ces pièces d'une authenticité certaine que je tâcherai d'asseoir mon jugement, beaucoup plus que sur les fragments conservés au musée de marine du Louvre.

Ces fragments consistent en neuf bas-reliefs et quatre figures de bois doré que le catalogue nous donne comme sculptés par Puget pour l'arrière de la galère la *Réale*. Mais d'abord, rien n'autorise à croire que Puget ait jamais touché aux galères. C'est à Marseille que se construisaient les galères. Puget avait la direction de la sculpture des vaisseaux, qui se construisaient à Toulon. Une seule fois l'intendant des galères, Arnoul, l'appela à Marseille pour le consulter. Il s'y rendit avec Girardon, et une lettre de d'Infreville nous apprend que c'est « Girardon qui a satisfait M. Arnoul pour l'embellissement des pouppes des galères. » En ce qui tou-

Digitized by Google

che la *Réale*, les documents sont encore plus explicites. Colbert écrivait à Arnoul le 23 janvier 1671 :

Sur ce que vous m'escrivez que le s[r] Puget sculpteur n'a peu travailler au modele de la *Réale* a cause de l'employ qu'il a à Toulon, je vous diray que je n'ay pas besoin que led. s[r] Puget travaille à aucun dessein, mais seulement que vous me fassiez faire promptement un modèle en bois réduit au petit pied, sçavoir un pouce et demy pour pied, plus ou moins, et que toutes les pièces soient réduites à cette mesure, et en même temps que vous y fassiez adjouster des pièces de bois contenant les saillies que les ornemens peuvent avoir sans incommoder la navigation de la galere et sur ce modele ainsy fait je feray travailler aux ornemens par M. Lebrun.

C'est en effet ce qui eut lieu. On s'en convaincra par les extraits suivants des lettres du ministre :

14 aoust 1671. — A present que le sculpteur et le modele de la *Réale* sont arrivez, je m'asseure que vous y ferez travailler avec diligence.....

21 aoust 1671. — Je suis bien aise que le sculpteur de la *Réale* soit arrivé et que vous vous disposiez à y faire travailler avec la diligence convenable à un ouvrage de cette qualité. Vous devez observer surtout que le sculpteur ne doit point s'esloigner du dessein du s[r] Le Brun qui est asseurement le plus beau....

27 novembre 1671. — Je suis bien aise de l'asseurance que vous me donnez que la galère *la Favorite* sera bientost achevée et que la *Patronne* sera preste pour la campagne prochaine. Pressez-en toujours la construction......

Continuez aussy le travail de la *Réale*. Je suis bien aise de ce que vous me mandez que les desseins qui vous ont esté envoyez réussissent. Il faut faire en sorte que ce soit la plus belle et la plus forte galere qui ait jamais été mise en mer.

Aucun doute à ce sujet. La *Réale* a été décorée, d'après les dessins de Le Brun, par un sculpteur venu de Paris. Quant à l'identité de la *Réale* de Colbert avec celle dont les fragments subsistent au Louvre (car le nom de *Réale* s'appliquait à la galère montée par l'amiral), cette identité n'est pas moins clairement établie. Un document cité par M. Jal dans son *Glossaire nautique*, et c'est une note du sieur de Viviers, inspecteur général des galères, nomme six galères construites par ordre de Louis XIV, en indiquant le sujet de leur décoration : « La *Réale*, le soleil, par comparaison avec Sa Majesté ; la *Patronne*, la lune par rapport avec M. le duc du Maine ; la *Favorite*, Pallas, par rapport à la personne que S. M. honore le plus de ses bonnes grâces ; la *Reine*. » — Les extraits des lettres de Colbert, qui parlent à la fois de la *Réale*, de la *Patronne* et de la *Favorite*, assignent à ces trois galères une date commune, et, comme les bas-reliefs du Louvre représentent l'histoire du *Soleil*, il s'ensuit nécessairement qu'ils appartiennent à la *Réale* de 1671 et qu'ils ne sont pas

Digitized by Google

l'œuvre de Puget. C'est à Le Brun qu'il faut en restituer l'invention et la composition.

Au surplus, si l'on étudie de près ces bas-reliefs, on se convaincra bien vite que rien n'y rappelle le style ou la main de Puget. Les poses des figures sont communes, sans effort viril, sans recherche de beauté musculaire. L'exécution, empâtée par la dorure, reste au-dessous du médiocre. Il n'en est pas de même des figures en ronde bosse représentant deux *Renommées* et deux *Tritons*. Mais rien ne prouve que ces *Renommées* et ces *Tritons* aient appartenu à la *Réale*. On conservait pêle-mêle à l'atelier de sculpture de Toulon, avec les bas-reliefs de la *Réale*, six paires de grandes figures provenant des anciens vaisseaux. C'étaient les deux Renommées, les deux Tritons, deux Sauvages la massue levée, deux guerriers romains, deux Atlas couverts d'une peau de lion, deux licteurs. Il n'existait à leur sujet qu'une tradition confuse. En 1822, Émeric David, au moment de publier son *Éloge de Puget*, écrivit au maire de Toulon pour savoir en quoi consistaient les fragments de sculpture sur bois de l'arsenal, et le maire lui transmettait la réponse de l'arsenal, ainsi conçue : « Deux Renommées, deux Tritons de la galère commandante; un sauvage, de la seconde commandante, cinq figures en ronde bosse de la main de Puget, et cinq figures aussi en ronde bosse par ses élèves. Un tableau et trois bas-reliefs, de la composition de Puget, représentant le Soleil, etc. » Lorsque, plus tard, le sculpteur Félix Brun signala ces fragments à l'attention de M. Charles Dupin, ingénieur de la marine, la note qu'il rédigea attribue les bas-reliefs à la *Patronne*, qu'il confond avec la galère amirale. Mais, en revanche, il distinguait très-bien entre les tableaux de « la composition de Puget, » et les Renommées et les Tritons « de la main de ce grand artiste. » Toujours est-il que M. Dupin fit transporter au musée de marine du Louvre ce qui parut le meilleur parmi ces fragments, c'est-à-dire les Tritons, les Renommées et les bas-reliefs, et là on exécuta, d'après un modèle envoyé de Toulon, une réduction de la *Réale*, qui englobe à la fois et les bas-reliefs et les quatre figures en ronde bosse. Ainsi, à Toulon, traditions confuses et contradictoires; à Paris, intention pieuse de former un ensemble en rajustant des éléments hétérogènes; c'est sur ces bases fragiles que repose l'attribution du catalogue du musée de marine. Les bas-reliefs, nous le savons maintenant, sont de la *Réale* et pas de Puget : quant aux figures en ronde bosse, je les crois de Puget et pas de la *Réale*. Les Renommées peuvent avoir appartenu à la *Patronne* ou à la *Favorite*, si tant est qu'elles proviennent d'une galère; car rien n'empêche qu'au lieu de porter le carrosse d'une galère, elles aient porté les bouteilles

Digitized by Google

d'un vaisseau. Pour les Tritons, ils rappellent, à s'y méprendre, ceux qui soutiennent le balcon inférieur du vaisseau le *Monarque*, et cette place à la poupe d'un vaisseau leur conviendrait beaucoup mieux que celle qui leur a été donnée dans le modèle de la *Réale*.

C'est surtout par des dessins que nous pouvons apprécier le rôle et la valeur de Puget au point de vue de la décoration navale. Ces dessins sont de deux sortes : les uns, de pure fantaisie, représentent des navires imaginaires; les autres sont le portrait anticipé de vaisseaux qui ont vécu. Les premiers nous montrent l'artiste jetant sur le vélin les rêves de son génie, sans autre souci que la beauté; dans les autres, on le voit accepter une forme donnée, l'embellir sans la détruire, l'accompagner en la brodant, respecter les limites assignées à son goût, en un mot se réduire au rôle de décorateur. Nous devons étudier de préférence la dernière catégorie, parce qu'elle nous offre des documents positifs, c'est-à-dire les épures officielles des vaisseaux construits sous Louis XIV à l'arsenal de Toulon. Je connais jusqu'à présent, soit par les dessins de Puget, soit par les reproductions qui en ont été faites, douze de ces vaisseaux. En voici la liste :

1° La Reine. — Dessin chez M. Malcor, à Toulon;

2° Vaisseau anonyme. — Dessin chez M. Sénéquier, à Toulon;

3° Le Monarque, 1668. — Photographie chez M. Pierre Margry, à Paris. — Copie ancienne de l'arrière, chez M. Malcor, à Toulon.

4° L'Ile-de-France, 1669.
5° Le Sceptre.
6° La Trompeuse.
7° La Bouffonne.
8° La Thérèse Royale.
} Calques, chez M. Pierre Margry, à Paris.

Ces calques ont été faits par son père, M. Antoine Margry, sur d'autres calques exécutés par Caffiéri en 1766, d'après les originaux de Puget, qui appartenaient alors au comte de Narbonne-Pellet.

8° bis. La Thérèse Royale. — Le même vaisseau; dessin chez M. Jules Boilly, à Paris;

9° Vaisseau anonyme. — Dessin chez M. Jules Boilly, à Paris;

10° Le Paris. — Dessin au château Borély, musée de Marseille;

11° La Madame. — Dessin au château Borély, musée de Marseille;

12° Le Rubis. — Dessin appartenant à M. le marquis de Chennevières, musée d'Alençon;

Digitized by Google

13° LE SOLEIL ROYAL. — Copie postérieure, musée de marine du Louvre[1].

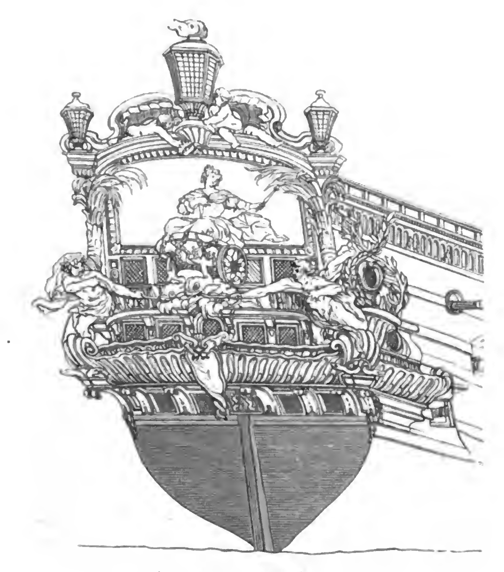
Remarquons d'abord que, dans tous les vaisseaux du XVII[e] siècle, l'avant ou la poulaine n'a pour ornement qu'une grande figure, un guerrier, une femme, le plus souvent un lion. C'est sur l'arrière, autrement dit la poupe, que s'accumule la décoration; aussi la plupart de ces dessins ne représentent-ils que des arrières. Le *Monarque* est le seul qui se montre tout entier, de bout à bout, en mer, avec tous ses agrès et cordages, dessiné à une assez grande échelle pour permettre d'en étudier les moindres détails; c'est aussi celui dont l'arrière est le plus richement décoré. Je vais essayer d'en donner la description.

Qu'on se figure une façade de plus de deux cents mètres carrés, partagée en trois étages. Au sommet, sous le couronnement, se trouve ce que j'appellerai le tableau, quoique ce nom désigne ordinairement la façade tout entière. Sous le tableau s'avance un premier balcon; à l'étage inférieur, un balcon plus vaste s'étend devant les fenêtres de la salle du conseil : c'est, comme on dit en Italie, le *piano nobile,* l'étage d'honneur. D'autres fenêtres s'ouvrent encore plus bas et forment le troisième étage, lequel repose sur ce que l'on nomme la voûte. Là se rencontrent la jaumière, d'où sort le gouvernail, et les écubiers, par où passent les câbles. Dans le *Monarque,* le couronnement est un fronton arrondi sur les rampants duquel sont couchées deux grandes statues, Mars et Bellone. Les extrémités de la moulure du fronton portent les fanaux, et reposent sur deux Renommées dont les pieds vont rejoindre le premier balcon. Au centre du tableau, un groupe en demi-relief représente Louis XIV en guerrier romain au milieu d'un trophée d'armes et de figures de captifs; ses pieds ont pour soutien un riche cul-de-lampe qui fait saillie devant les fenêtres du premier étage. Quatre Termes, élevant leurs bras jusqu'à cette console et aux moulures qui l'accompagnent, relient le tableau au grand balcon d'honneur, d'où leurs gaînes semblent sortir. Le premier balcon passe derrière, sauf la partie centrale qui s'avance à leur niveau et qui porte l'écusson aux armes de France. Le balcon d'honneur, très-richement décoré de balustres, forme aussi une

1. Il y a au musée de marine un autre dessin de vaisseau (n° 791), attribué à Puget, mais qui n'est certainement pas de lui. La froideur de l'invention, la maigreur allongée des formes, le procédé du lavis à teintes plates, ces trois caractères, antipathiques au génie de Puget, les distinguent des dessins du grand artiste, et ils se retrouvent identiques dans une série de dessins conservés à Toulon, dont l'auteur, suivant M. Pons et suivant ma propre opinion, ne serait autre que ce Tureau, Taureau, ou Toro, amené de Paris par Girardon et installé par lui comme maître- sculpteur de l'arsenal.

Digitized by Google

saillie centrale décorée d'un autre écusson qu'entourent des génies; il se développe de chaque côté, le long des flancs du vaisseau. Aux angles, une grande statue assise se groupe avec des Amours; d'une part, Neptune; de l'autre, la Terre. Enfin, ce grand balcon est supporté par des consoles ornées de mascarons et par dix cariatides alternées de Tritons et de



LA THÉRÈSE ROYALE, DÉCORÉE PAR PUGET.

Dessin de la collection de M. Boilly.

Sirènes, dont les jambes en queues de poisson se collent le long du bord, au-dessous des fenêtres de l'étage inférieur. Un cul-de-lampe abondamment garni de feuilles, quatre consoles opulentes, et, aux angles, deux chevaux marins soutiennent cette dernière saillie qui est la voûte, et c'est entre ces motifs de décor que s'ouvrent la jaumière et les écubiers.

Digitized by Google

On ne peut rien imaginer de plus magnifique. Étant donné le problème, c'est-à-dire une façade à plusieurs étages en retraite, il n'était pas possible de le résoudre mieux, de mieux lier les diverses parties d'un aussi vaste ensemble, de mieux sauver les différences de plans, de mieux remplir les vides, de mieux garnir les surfaces. L'art se déploie avec une opulence sensuelle sur la carcasse établie par le constructeur, la fécondité du génie couvre d'un manteau de pourpre et d'or les inventions de l'esprit positif, le Beau triomphe de l'Utile en lui prêtant une vie idéale.

Dans la *Thérèse Royale*, dont nous donnons la reproduction, grâce à la bienveillance de M. J. Boilly, possesseur du dessin original, les conditions du problème sont modifiées et réduites, sans que le génie perde de sa vigueur ni de sa grâce. Il n'y a plus que deux étages entre le tableau et la voûte; par conséquent, il n'y a plus place pour ces termes formant galerie, pour ces cariatides soutenant la voûte et ces statues colossales couronnant le fronton. Pourtant, la ligne architecturale n'est jamais sèche, elle s'égaye toujours de mille détails. La vie circule partout; elle anime les dauphins qui traînent le char de la Reine, les Tritons qui guident ces dauphins, le char lui-même orné de fleurs et de bas-reliefs, la Reine souriante et bonne, et les petits Amours du couronnement. Rien de mort, rien de froid, rien de pédant. On sent qu'un génie puissant a emprunté à la nature ses formes, à l'art décoratif ses éléments habituels, et qu'il a tout refondu, foulé et pétri dans un moule de fantaisie poétique. Il faudrait avoir sous les yeux les autres dessins cités plus haut, on verrait quelle variété de rêves a su enfanter ce cerveau toujours jeune et prodigue à l'excès. Dans la *Trompeuse*, les palmiers de la *Thérèse Royale*, ce que j'appellerai les pilastres du tableau, sont remplacés par un groupe de deux figures nues, dont le corps finit en queue de poisson, et qui s'embrassent avec des mouvements d'une adorable perfidie. Dans la *Bouffonne*, ces pilastres sont des satyres; dans l'*Ile-de-France* et la *Madame*, ce sont des courtisans en costume de marquis. A leurs pieds, des figures assises symbolisent, l'une, la Fidélité, avec un chien; l'autre, la Sincérité, avec un miroir. Le tableau représente une dame à sa toilette. Au tableau de la *Bouffonne*, on voit une nymphe rieuse chevauchant toute nue sur un âne, un tambour de basque à la main: des mascarons comiques s'accrochent à la voûte, et, sur le fronton, des singes jouent avec des guirlandes de fleurs. Le tableau de la *Trompeuse* est vide: des mufles de sangliers remplacent les mascarons; au couronnement, entre les coquilles, apparait un gros masque riant sous la peau de bête qui le recouvre. Le tableau du *Sceptre* montre une main sortant des nuages et tenant le sceptre au-dessus de la couronne placée

Digitized by Google

sur une table; le tableau du *Paris* est orné d'un navire antique. Ces deux derniers vaisseaux, qui ne portent des figures assises ou des chimères ailées qu'à l'angle du balcon, ont, aux deux côtés du tableau, des colonnes torses seules ou accouplées. En somme, les vaisseaux que je viens de décrire se rapportent à trois modèles différents : le premier, représenté par le *Monarque*; le second, par la *Thérèse Royale*, la *Madame*, l'*Ile-de-France*, la *Trompeuse*, la *Bouffonne*; le troisième, par le *Paris* et le *Sceptre*; vient enfin le *Rubis*, qui marque une quatrième transformation. Jusqu'alors Puget a peu à peu réduit le nombre des figures en ronde bosse: dans le *Rubis*, il les supprime tout à fait. L'architecture et l'ornement ont seuls fourni les éléments de la façade, très-riche encore et très-vivante, qui décore la poupe du *Rubis*. Ainsi, ces dessins marquent les étapes parcourues par le génie du Puget, depuis le *Monarque*, où ce génie éclate et s'étale sans entraves aux applaudissements de d'Infreville et de Colbert lui-même, jusqu'au *Rubis*, où ce génie étouffé ne bat plus que d'une aile, à la grande satisfaction du même Colbert.

Maintenant quelle est, dans ce système de décoration navale, la part d'invention de Puget? A parler franchement, elle me paraît assez mince. Entre les poupes de Le Brun et de Girardon et celles de Puget, je ne vois qu'une question de personne, c'est-à-dire de génie. Puget n'a rien inventé, il a reçu des mains de ses prédécesseurs un système déjà complet; il l'a retouché, il l'a amplifié ou réduit, selon les exigences du moment, mais il ne l'a pas créé. Tout au plus a-t-il innové dans quelques détails, par exemple en couvrant les galeries qu'on laissait jusqu'alors découvertes. Sa grande innovation, c'est la vie donnée à ce décor allégorique. Chez Le Brun et chez Girardon, l'allégorie, savante et compassée, sent toujours un peu l'ennui. Ce sont gens imbus du respect des règles et qui portent en pleine mer l'esprit académique. Avec Puget, rien de pareil. L'Académie, il voudrait bien en être, mais il ne sait ce que c'est. Les règles, il se les fait à lui-même; sa science a surtout pour base l'expérience personnelle. Il connaît la mer, il l'aime; et, comme un nageur se sent frémir d'aise à l'aspect d'une plage, lui aussi tressaille de plaisir devant un vaisseau qui l'appelle: et de ses mains d'ouvrier sort une œuvre toujours jeune, toujours poétique et amusante.

J'insiste sur ces deux points : la science de Puget est une science individuelle; l'art de Puget est un art vivant qui étonne, qui déconcerte, qui blesse parfois le goût, mais qui n'ennuie jamais. Et voilà toute son originalité dans cet art de la décoration navale qu'il n'a pas créé, mais qu'il a fait sien, parce qu'il l'a fait vivre.

LÉON LAGRANGE.

(La suite prochainement.)

Digitized by Google

UNE ENCYCLOPÉDIE

DES

ARTS INDUSTRIELS

DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)



COURONNE D'AGILULFE. — FIN DU VI[e] SIÈCLE.

L'ORFÉVRERIE occupe une place très-importante dans l'*Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, puisque M. Jules Labarte lui a consacré plus que la totalité de l'un des deux volumes qu'il a déjà publiés. Il n'y a point à s'en étonner, car l'orfévrerie fut presque le grand art en ces époques où l'or et l'argent, composant la seule fortune mobilière, étaient accumulés par les princes et par les églises. On s'en faisait honneur en les transformant en œuvres d'art, quitte à les envoyer au creuset lorsqu'il en était besoin. Malgré tout, les heureux hasards des trouvailles et de l'esprit de conservation ont fait parvenir jusqu'à nous un grand nombre de pièces d'orfévrerie de toutes les époques,

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, tome XIX, p. 120 et passim.

Digitized by Google

en même temps que des textes abondants nous initient aux richesses accumulées dans certains trésors princiers et ecclésiastiques.

Ni monuments, ni documents ne font donc défaut, et il nous serait impossible de suivre M. J. Labarte dans l'examen des uns non plus que dans l'analyse de tous les autres. Comme d'habitude, les auteurs byzantins lui ont été d'un grand secours et les emprunts qu'il leur a faits constituent une des parties les plus nouvelles de son livre. Mais s'il est vrai que l'on tombe du côté où l'on penche, nous trouverions que M. J. Labarte penche trop du côté de Byzance.

Certes nous sommes loin de nier l'influence exercée en Occident par les artistes byzantins depuis le ve siècle jusqu'au xie. Mais vouloir leur faire honneur de tout ou de presque tout ce qui dépasse un certain niveau, et prendre pour critérium de certitude dans l'attribution des monuments qui subsistent, que tout ce qui nous reste des bas temps est byzantin, s'il est beau, et mérovingien ou occidental, s'il est médiocre ou laid, nous semble dépasser les limites permises à la critique.

Ainsi M. J. Labarte, après une discussion où tous les faits sont présentés et groupés d'une façon fort ingénieuse, arrive à cette conclusion que l'épée de Childéric est byzantine, tandis que la généralité des érudits la croient de fabrication mérovingienne. Il faudrait alors rendre également à Byzance les armes trouvées à Pouan et conservées au Musée de Troyes, les couronnes de Guarrazar et les nombreuses fibules ornées de verre pourpre cloisonné que les fouilles font sortir des cimetières francs de la Bourgogne, de la Normandie et de l'Angleterre. Il nous semble que l'état de barbarie relative des peuplades orientales fixées sur le sol de la Gaule, de l'Ibérie ou de la Grande-Bretagne n'exclut point une certaine habileté dans la pratique de quelques industries de luxe exercées, peut-être, par des artisans nomades comme il y en a encore aujourd'hui en Orient.

Mais nous avons plus que des présomptions pour penser ainsi. Les actes des évêques et des rois mérovingiens prouvent par un grand nombre de faits qu'il existait des orfèvres dans les cités gallo-romaines où les premiers s'étaient établis en civilisateurs, les seconds en maîtres; faits d'où nous devons conclure que si les œuvres de Byzance pouvaient pénétrer chez les Francs, il fut également possible à ceux-ci de tirer de leur propre pays leurs armes et leur orfévrerie de luxe.

Les faits suivants, empruntés au livre de M. J. Labarte lui-même, démontrent jusqu'à l'évidence l'activité des ateliers nationaux. Vers l'année 525, saint Remy ordonne, par son testament, de transformer un vase d'or, que lui a donné Clovis, en un ciboire et en un calice orné de

Digitized by Google

figures sur lequel sera gravée l'inscription qu'il composa pour le calice de Laon : preuve de l'existence d'ateliers d'orfèvrerie à Reims. Dans cette ville, d'ailleurs, où la tradition gallo-romaine s'est perpétuée si longtemps que certaines statues sculptées au portail de sa cathédrale y affectent une physionomie antique très-prononcée, l'orfèvrerie semble s'être maintenue longtemps à un certain niveau, s'il faut faire honneur à ses ateliers de pièces encore existantes au trésor de la cathédrale et qui dénotent des habitudes particulières d'ornementation. C'est même à ces anciens ateliers que M. J. Labarte serait tenté d'attribuer la fabrication de la couronne d'or et de pierreries que Chlodowig envoya au pape pour la basilique de Saint-Pierre.

Hilperic, de son côté, ne craignit point d'envoyer à Byzance un présent de pièces d'orfèvrerie à l'empereur Tibère, qui lui en adressa d'autres en échange. A ce propos, Grégoire de Tours raconte que Hilperic lui ayant montré cette orfèvrerie byzantine que lui, Grégoire, admirait beaucoup, le roi, blessé sans doute dans son orgueil national, lui fit apporter un plateau d'or du poids de cinquante livres, orné de pierres précieuses, qu'il avait fait exécuter par ses ouvriers, pour la plus grande gloire de la nation franque : « *Ego hæc ad exornandam atque nobilitandam Francorum gentem feci.* »

Sous le même Hilpéric, il existait des boutiques d'orfèvre sur le parvis de Notre-Dame de Paris, ainsi que le constate un passage de la dramatique histoire de Leudaste racontée par Grégoire de Tours.

Brunehild, enfin, faisait exécuter, pour le roi d'Espagne, un bouclier d'or enrichi de pierreries et la garniture semblable de coupes en bois, de ces coupes de madre, sans doute, que la renaissance elle-même ne dédaigna pas d'enrichir des plus riches montures.

De l'ensemble de ces faits, que nous choisissons entre beaucoup d'autres, il nous semble résulter que la pratique de l'orfèvrerie était très-active sous les rois mérovingiens, et que les ateliers de Reims ou de Paris, guidés par les modèles gallo-romains qui passaient de trésor en trésor, ou par les pièces byzantines qu'apportaient les ambassades, étaient parfaitement capables d'exécuter des choses qui ne demandent après tout qu'une certaine habileté de main. Telles sont les garnitures des armes dont nous avons parlé plus haut.

Mais où M. J. Labarte nous semble trop s'abandonner au byzantinisme, c'est lorsqu'il attribue à un atelier grec le beau calice dit « de saint Rémy, » qui est retourné au trésor de la cathédrale de Reims, nous ne savons trop pourquoi, après avoir longtemps fait partie du Cabinet des antiques et des médailles.

Digitized by Google

Malgré les émaux cloisonnés qui le décorent, et qui, d'après l'époque à laquelle il appartient, peuvent avoir été fabriqués en Occident, ce calice est occidental par la forme de sa large coupe hémisphérique. Cette forme est celle de tous les calices français et allemands du XIIe siècle, tandis que celle des calices byzantins nous semble plus particulièrement imitée de l'antique.

Le calice byzantin est un vase à deux anses, à bords légèrement évasés, qui rappelle de loin ce qu'on appelle « le vase médicis. » Tel est, du moins, celui que l'on trouve sur les manuscrits et sur les ivoires byzantins jusqu'au Xe siècle : tels sont les petits vases d'or trouvés à Gourdon et conservés au Cabinet des antiques et des médailles.

Maintenant que nous avons fait nos réserves, quant à l'origine de certains monuments célèbres dans l'histoire de l'orfévrerie, reprenons cette histoire en indiquant quelles furent ses phases principales et quelles pièces caractérisent celles-ci.

Si les bijoux antiques qui nous sont parvenus montrent l'alliance de l'or et des pierres fines, il ne nous semble pas que cette même alliance se retrouve dans le peu de l'orfévrerie romaine que nous connaissons. Bien que l'on puisse objecter certains passages des poëtes qui témoignent que les métaux précieux, l'ivoire et les pierres fines étaient combinés dans une même œuvre, il est permis de supposer que ces additions ne remplissaient dans le métal que le rôle joué plus tard par les émaux. Mais sans vouloir faire ici une distinction trop rigoureuse, peut-être on peut affirmer que c'est à partir du règne de Constantin que l'orfévrerie emprunta surtout un nouvel éclat aux pierres appliquées en relief sur sa surface. La destination de ces pierres est autre que celle qu'on leur avait donnée antérieurement. Au lieu d'être par leur forme et par leur couleur la partie intégrante d'un ornement, espèce de mosaïque incrustée, elles valent par elles-mêmes, par leur couleur ou par leur éclat. La décoration dont elles font partie résulte de la combinaison des chatons où elles sont maintenues. Elles se combinent avec la gravure, avec le filigrane et le granulé si fréquent dans les bijoux antiques, avec les nielles que citent les textes grecs du VIe siècle et Grégoire de Tours, avec la damasquine et le repoussé [1], et enfin avec l'émail.

L'orfévrerie mérovingienne nous fournit les plus anciens exemples de cet art renouvelé par l'emploi des pierres fines, qui dominent dans l'or-

1. Les artistes romains fixés en Grande-Bretagne ont donné un précieux exemple de l'emploi du nielle et de la damasquine dans l'ornementation de la cuirasse d'une statue en bronze, trouvée en Angleterre, et conservée au Bristish Museum.

Digitized by Google

nementation et la composent presque seule à une époque et chez des peuples barbares. Les garnitures des armes que l'on croit avoir appartenu à Chilpéric, celles que l'on a trouvées à Pouan; certaines fibules trouvées en Normandie, en Bourgogne, en Angleterre, etc., et qui sont incontestablement mérovingiennes, se reconnaissent à ce caractère : des tables de grenat ou de verre coloré en pourpre, à contours généralement rectilignes, y sont serties dans des cloisons d'or, de façon à former des bordures ou à couvrir toute la pièce. Parfois aussi, grenats ou verroteries sont sertis en relief, et alternent avec quelques ornements filigranés.

Ce caractère se retrouve dans l'ornementation des couronnes de Guarrazar[1], qui sont de la fin du VIIe siècle, et dans l'orfévrerie byzantine, comme le prouve une reliure conservée à Monza[2], et donnée en 693 par la reine Théodelinde. Une bordure en tables de grenat absolument semblable aux garnitures des pièces mérovingiennes la circonscrit. Mais ce genre d'ornement n'est qu'un accessoire dans les œuvres faites à Constantinople. Il faut lire dans l'Anonyme, dans Paul le Silentiaire, et enfin dans Constantin Porphyrogénète, la description des merveilles d'orfévrerie que Justinien et ses successeurs accumulèrent dans l'église de Sainte-Sophie et dans le palais dont elle était une dépendance.

Comme on doit s'y attendre, il ne reste rien de ces richesses, rien que leurs descriptions, et les monuments les plus anciens comme les plus authentiques de cette antique orfévrerie seraient la croix reliquaire et la reliure d'évangéliaire données à l'église de Monza par la reine Théodelinde, à la fin du VIIe siècle.

La croix est d'or et bordée par un cordonnet granulé et décorée sur sa tranche de rinceaux en filigrane, également granulés. Sur la face, un crucifix vêtu du long colobium et attaché par quatre clous, est exprimé par une gravure remplie d'émail noir.

La reliure, dont nous avons parlé plus haut, en outre de sa bordure et de quelques ornements de caractère mérovingien, porte une grande croix, couverte de pierres fines, serties en relief. Suivant une règle presque invariable pendant tout le moyen-âge, une grosse pierre, parfois remplacée plus tard par un émail, alterne dans cet ornement avec cinq pierres plus petites.

Ce même trésor possède un petit reliquaire, dont nous empruntons le dessin au livre de M. J. Labarte, et qui, du temps de Béranger, suivant les uns, aurait été donné par Théodelinde, suivant d'autres Toujours

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. VI, p. 119.
2. Album de M. J. Labarte, p. XXVIII.

Digitized by Google

est-il qu'il est un excellent spécimen de l'ornementation en pierreries usitée dans l'orfévrerie byzantine antérieurement au x[e] siècle.

Le trésor de Venise a également conservé un grand nombre de pièces d'orfévrerie, d'origine grecque incontestable, antérieures à l'an mil, pour la plupart, et décorées d'émaux.



RELIQUAIRE DE SAINT JEAN-BAPTISTE A MONZA. — VII[e] SIÈCLE.

A côté de ces produits de Byzance, il est intéressant de placer ceux de l'Allemagne et de l'Espagne. Il est superflu de parler encore des couronnes de Guarrazar, monuments de l'orfévrerie des derniers rois goths d'Espagne.

Quant à l'Allemagne, elle nous donne le calice de Tassilo, duc de Bavière et adversaire de Charlemagne qui, l'ayant vaincu et fait prisonnier, l'envoya mourir à l'abbaye de Jumiéges. Ce calice, en bronze fondu, d'une seule pièce, est ciselé de méandres inextricables, suivant la mode scandinave, et orné de plaques d'argent, dont les nielles fort barbares représentent le Christ et les symboles évangéliques. Possédé aujourd'hui par l'abbaye de Kreismunster, en Autriche, il figurait à l'exposition de Vienne, d'où nous avons rapporté un grand dessin fort exact qui a servi à la reproduction très-réduite que nous donnons ici, d'après le livre de M. J. Labarte.

A l'époque carolingienne, une vraie passion pour l'orfévrerie s'était

Digitized by Google

emparée du clergé. Ce n'était plus uniquement des vases pour le culte que l'on façonnait alors, mais, imitant ce que Justinien avait fait à Constantinople, on élevait des autels entiers en matières précieuses, ainsi que la confession qu'ils surmontaient, que le ciborium qui les dominait et que la clôture qui les précédait.

L'architrave (*trabes*) de cette clôture portait des arcades abritant des statues d'or et d'argent, et soutenait des lampadaires de toutes formes, les unes destinées à porter des lampes, les autres des cierges. Des candé-



CALICE DE TASSILO. — VIIIe SIÈCLE.

labres (*phara*) se dressaient autour du ciborium de l'autel, d'où pendaient ces couronnes (*regna*), au centre desquelles brillait une croix. Telle est la couronne d'Agiulfe placée en tête de ces lignes.

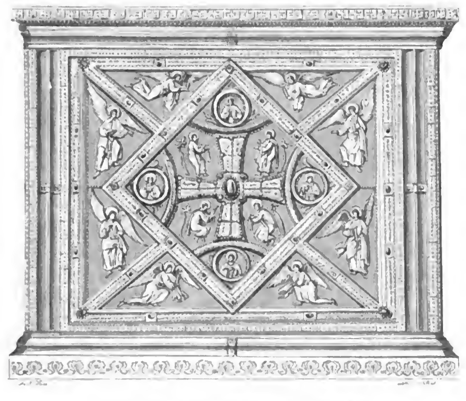
Des calices ornés de pierreries, des corbeilles pour recevoir les offrandes, des vases pour le service des autels, tous de poids si considérables qu'ils nous étonnent, même quand nous savons qu'ils étaient destinés à la communion sous les deux espèces, accompagnent cette architecture d'or et d'argent.

Pour nous donner une idée de ces merveilles, depuis longtemps disparues, il ne nous reste plus guère que l'autel de Saint-Ambroise de Milan, exécuté par Volvinius en 835. Autel décoré de pierres et d'émaux translucides sur ses quatre faces, ainsi que de figures obtenues au repoussé dans l'or et dans l'argent. La gravure de l'une des faces

Digitized by Google

de cet autel, ainsi que celle de sa corniche et de son soubassement, montrent quelles en sont l'ordonnance générale et l'ornementation.

D'après cet exemplaire, on peut voir que les orfèvres byzantins, poussés en Italie par les persécutions des iconoclastes, avaient à leur service toutes les ressources pratiques que leur art possède aujourd'hui. De plus, les quelques monuments de ces époques qui nous sont parvenus, en même temps qu'ils nous montrent quel était la nature de l'or-



AUTEL DE SAINT AMBROISE. — ANNÉE 835.

févrerie dont nous possédons les descriptions, nous expliquent certains termes assez difficiles à élucider chez les auteurs contemporains et surtout chez les différents rédacteurs du *Liber pontificalis.* Ainsi nous trouvons des œuvres obtenues au repoussé, puis ciselées (*battutiles anaglyphas*); les fontes également ciselées (*fusiles anaglyphas*); le reperсé à jour (*opus interrasile*); le nielle (*nigellum*); l'émail qui commença au IXe siècle à porter le nom (*smaltum*) sous lequel il est connu aujourd'hui, tandis qu'antérieurement il était désigné par un nom (*electrum*) qui prête à la controverse.

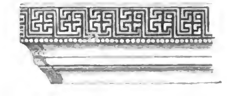
L'emploi des pierres fines résulte de la description des pièces. Quant à celui des bas-reliefs à personnages, il résulte également de la désignation des sujets figurés, soit au repoussé, soit par la fonte, soit par la

Digitized by Google

gravure; quant au filigrane, nous n'en verrions la mention que dans l'expression *spanoclistum* ou *spanoclastum*, qui revient plusieurs fois dans le *Liber pontificalis*, et que M. J. Labarte traduit à tort, selon nous, par le mot « couvercle. » A la fin du XIIIe siècle, il porte en Italie le nom d'*opus veneticum*, à cause sans doute de l'habileté des ouvriers Vénitiens à l'exécuter, et à Venise même celui d'*opus entrecoseum*.



AUTEL DE SAINT AMBROISE. — SOUBASSEMENT.



AUTEL DE SAINT AMBROISE. — CORNICHE.

Tandis que l'Italie se livrait à ces magnificences, dont il nous est difficile de nous faire une idée, la France, loin de rester en arrière, conservait à ses orfévres leur antique réputation.

Charlemagne, nouveau Constantin, ainsi que le disent les panégyristes de tous les princes qui ont honoré et enrichi les souverains pontifes d'une façon particulière, Charlemagne s'entourait de luxe et gratifiait les églises de Rome de ses dons, que les incursions des Sarrasins allaient bientôt enlever.

L'orfévrerie carolingienne devait imiter ce que faisaient en Italie les ouvriers byzantins qui s'y étaient établis, si l'on en juge par la similitude des descriptions que les annalistes français et italiens nous ont laissées de ce qui décorait les églises en ce temps. Peut-être s'y introduisait-il, comme dans les ornements des manuscrits contemporains, quelques souvenirs de l'ancien art franc. Mais toujours est-il que sous Louis le Débonnaire, les ouvriers français recevaient de Venise la commande d'un calice, ainsi que l'or et les pierres précieuses nécessaires pour le fabriquer et que l'église de Ravenne conservait précieusement un autre calice envoyé par l'empereur lui-même.

Un atelier d'orfévrerie était établi dans le cloître de Saint-Denis, qui était une école où les moines des autres abbayes venaient apprendre leur art sous des maîtres renommés. De cette école était probablement sorti le devant d'autel d'or dont Suger fit plus tard le rétable d'un autel placé au XVe siècle aux pieds du tombeau-reliquaire de saint Louis. Un tableau de l'école des Van-Eyck, appartenant à lord Ward, et qui était exposé à Manchester, représente cet ensemble avec un scrupule

Digitized by Google

archéologique, dont bien peu de peintres actuels seraient capables, et nous donne une idée fort précise de cette œuvre d'art qui affectait un caractère tout byzantin.

Le mouvement imprimé aux beaux-arts en France par Charlemagne ne tarda pas à être suivi sur les bords du Rhin, qu'habitait surtout cet empereur de race germanique plutôt que franque. Les abbayes de Saint-Gall, de Fulde, de Richenaw, furent des centres d'où l'art rayonna en Allemagne. Il en fut de même de l'abbaye de Saint-Emeran, de Ratisbonne, dont le trésor enrichit aujourd'hui de ses débris la bibliothèque royale de Munich.

On peut donner comme exemplaires de l'orfèvrerie de ces époques la croix d'or, enrichie de pierreries, conservée dans le trésor d'Aix-la-Chapelle, sous le nom de « croix de Lothaire; » la couverture d'évangéliaire, que fit exécuter en 975 Romuold, abbé de Saint-Emeran [1], où les sujets exécutés au repoussé sont encadrés par une large bordure de pierres montées avec un grand luxe sur un fond orné de quelques filigranes.

A côté de ces œuvres, que M. J. Labarte attribue à des artistes byzantins, à cause de la perfection du travail, la reliure de l'évangéliaire de Charles le Chauve, conservé au musée des souverains est d'une pauvreté relative. Il est vrai que, pour ce motif, M. J. Labarte, suivant un principe que nous ne saurions admettre, la croit de travail occidental.

Un caractère que nous croyons particulier à l'orfèvrerie carolingienne est donné par la monture des pierres. Les chatons, au lieu d'être soudés immédiatement sur le fond, sont soutenus à une certaine hauteur, soit par des arcades en filigrane, soit par des supports feuillagés, tandis que les pierres sont maintenues dans leur alvéole par des griffes qui imitent la forme de feuilles. Toute la joaillerie de cette époque n'offre pas ces détails, mais partout où nous les avons trouvés, la pièce appartenait à la période qui va de Charlemagne à l'an mil ou un peu au delà.

Il ne faut pas croire, en effet, que cet an mil ait pesé sur l'art de toute la terreur qui avait envahi les âmes. Nous voyons qu'à l'extrême fin du xe siècle, on exécutait à Ratisbonne des œuvres d'un luxe et d'un travail admirables. D'autres spécimens d'orfèvrerie à date certaine, comme la croix de Gisèle, conservée à la « riche chapelle » de Munich, prouvent que dans les premières années du xie siècle les orfèvres germano-byzantins n'avaient point cessé de pratiquer leur art.

L'écroulement de l'empire fondé par Charlemagne ne causa point

1. Album, pl. XXXIV et XXXV.

Digitized by Google

partout des secousses également profondes, et dans les pays qui purent jouir d'une certaine tranquillité relative, les arts continuèrent de briller d'un certain éclat.

Certes, en s'éloignant de l'antiquité, les artistes oubliaient chaque jour davantage les exemples qu'elle leur avait légués. L'étude de la figure humaine étrangement négligée laissait tout déchoir et forçait de remplacer le goût par la richesse. Cependant, entre la première renais-



CROSSE DE SAINT BERNWARD. — XIe SIÈCLE.

sance au IXe siècle, et la seconde au XIIe, il existe une série non interrompue d'œuvres qui préparent et qui expliquent cette dernière.

Comme, de tous les pays, c'était encore l'empire d'Allemagne qui alors était le moins troublé, c'est au delà du Rhin que se fait le réveil.

A partir de ce XIe siècle l'orfévrerie change de caractère.

Nous avons déjà mentionné les travaux de saint Bernward d'Ildesheim (999 à 1022), et la crosse attribuée à cet évêque [1]. Bien que ce monument appartienne plutôt à l'art du fondeur qu'à celui de l'orfévre, on y doit discerner les tranformations qui s'introduisirent dans le style de l'ornementation à ces époques. Ce n'est déjà plus l'imitation obstinée de la feuille d'acanthe qui en forme l'élément principal, mais c'est une feuille réduite à l'état rudimentaire pour ainsi dire, celle de la fougère probablement. A peine sortie du bourgeon, elle montre cette vigueur et cette

1. Page 129.

Digitized by Google

rudesse qui caractérisent la flore sculpturale de l'époque romane, flore qui pendant la période ogivale se développe de siècle en siècle, s'épanouit et meurt, comme dans la nature la plante et la fleur naissent, se développent et se fanent dans l'espace d'une saison.

L'antependium d'or possédé aujourd'hui par le musée de l'hôtel de Cluny et donné jadis à la cathédrale de Bâle par l'empereur Henri II (1002 à 1024), comparé au parement exécuté par Volvinius en 835 pour



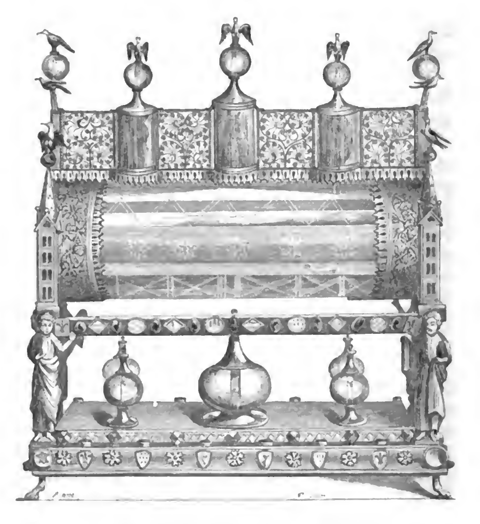
AUTEL D'OR DE BALE. — XIe SIÈCLE.

l'église Saint Ambroise de Milan, montre un autre genre de transformation dans l'orfévrerie. C'est l'introduction des éléments de l'architecture. Rien n'est empruntée à une flore quelconque dans l'œuvre de Volvinius : rien n'y rappelle non plus les formes de l'architecture. Dans celle de l'ouvrier allemand, au contraire, le champ de chaque figure est couvert de rinceaux feuillagés, et ce champ est circonscrit par une arcade en plein-cintre dont chaque retombée repose sur une colonne : imitation évidente de ces arcatures qui décorent avec une certaine profusion les murs des églises rhénanes.

Déjà, du reste, au IXe siècle, en 877, des ouvriers français avaient fondu des châsses en forme d'église, ce qui laisse soupçonner dans leur œuvre de certaines imitations des formes de l'architecture. A mesure que l'on avance vers l'époque ogivale, ces imitations deviennent de plus en plus fréquentes ; imitations libres, il est vrai, qui n'empruntent aux édifices religieux que leurs formes générales et dans lesquelles l'ornementation, à part quelques colonnes, appartient exclusivement à l'orfévrerie. Telles sont

Digitized by Google

les châsses que les trésors des églises de Cologne possèdent encore en grand nombre, telles sont celles du trésor d'Aix-la-Chapelle, bien que ces œuvres d'orfévrerie, magnifiques pour la plupart, ne soient pas antérieures à la fin du XIIe siècle, car la plus ancienne, la châsse des rois mages, fut commencée de 1167 à 1198. Les émaux alternant avec les filigranes et les pierres fines y dessinent les principales divisions d'une architecture



RELIQUAIRE DE SAINTE-MARGUERITE. — XIIIe SIÈCLE.

toute de fantaisie, et qui n'a rien de constructif avec des éléments autres que ceux qui étaient à la disposition des orfévres. Plus tard, seulement, vers la fin du XIIIe siècle, l'imitation des œuvres de pierre devient plus flagrante. Ce qu'a fait vers 1265 l'orfévre de la châsse de saint Thaurin d'Évreux, qui existe encore, ce que firent ceux auxquels la cathédrale de Paris devait la châsse de saint Marcel et l'abbaye de saint Denis une foule d'œuvres qui ne sont connues que par les gravures qui en ont été faites

Digitized by Google

au XIIIe siècle, c'étaient des églises avec contre-forts à pinacles, arcs-boutants et clochers, colonnes et appareils de maçonnerie. Il est vrai que tout cela est singulièrement interprété. Les colonnes sont bien grêles pour leurs bases aplaties et leurs chapiteaux évasés dont les crossettes feuillagées rapportées après coup se dégagent en longues volutes. On devine qu'elles n'ont rien à porter. Des bandes de feuilles estampées, d'émaux ou de filigranes remplacent les moulures des soubassements, des corniches ou des arcs garnissent le rempant des pignons ou le faîte des toits. C'est un habile compromis entre deux arts, celui de la pierre et celui du métal qui en somme ne peut tromper personne. Tel est le charmant spécimen de cette orfèvrerie du XIIIe siècle que nous offre le reliquaire de sainte Marguerite qui a passé de la collection de M. Debruges-Dumesnil dans celle du prince Soltycoff, et que possède aujourd'hui M. le baron Sellière.

Plus tard l'imitation des formes et des décorations architecturales devient plus servile et il est telle œuvre d'orfèvrerie ou de bronze exécutée au XVe siècle, dont il n'y a qu'à changer les proportions pour en faire un édifice de pierre.

Tandis que les ouvriers allemands fabriquaient à l'envi ces belles châsses dont un grand nombre ont été conservées, tandis qu'ils marquaient la renaissance du XIIe siècle par l'introduction dans l'orfèvrerie de l'émail champlevé qui est un caractère typique de l'époque, et qu'ils se signalaient par une foule d'œuvres que M. J. Labarte a pris le soin de décrire, les orfèvres français, sous l'impulsion de Suger, ne démentaient point leur ancienne renommée.

Les auteurs du XIe siècle n'ont point négligé de nous indiquer les œuvres d'orfèvrerie qu'avaient données aux églises les saints et les abbés dont ils écrivaient les chroniques ; mais si ces documents sont suffisants pour nous montrer que l'or et les pierres fines y étaient prodigués, il nous faut arriver à Suger et au livre qu'il a écrit sur son administration pour avoir une idée de ce qui ce faisait en France au milieu de ce siècle. Plusieurs des pièces échappées à la destruction du trésor de Saint-Denis nous sont des témoins de l'art à cette époque. Tels sont le vase de cristal de roche d'Alienor d'Aquitaine, que Suger fit orner de filigranes et de pierres fines, et l'urne de porphyre rouge qu'il fit monter en vermeil de façon à lui donner l'apparence d'un aigle aux ailes déployées; pièces qui font partie de la collection des gemmes du musée du Louvre.

L'autel reliquaire et les châsses de saint Denis et de ses deux acolytes, saint Rustique et saint Eleuthère, occupèrent Suger ainsi que la croix qu'il éleva sur le lieu où les corps des trois saints martyrs avaient longtemps reposé. Cette croix où un poids considérable d'or et un nombre

Digitized by Google

prodigieux de pierres précieuses avaient été employés à l'ancienne façon byzantine nous intéresse surtout par la colonne qu'elle surmontait. Des ouvriers que l'on avait fait venir de « Lotharingie » l'avaient revêtue de plaques en émail champlevé.

C'est la première fois que nous trouvons ce genre d'émail signalé dans notre pays et, quelle que soit la patrie précise des ouvriers qui l'exécutèrent, que ce soit Cologne ou une ville qui est aujourd'hui à la France, Verdun, d'où est sorti un émailleur célèbre par les grandes œuvres qu'il a accomplies, ces ouvriers venaient certainement du côté de l'Allemagne et paraissent avoir exercé une grande influence sur l'orfévrerie française en y introduisant l'émail sur cuivre.

C'est un point que nous aurons à examiner plus tard ou ailleurs lorsque nous nous occuperons de l'histoire des émaux, mais qu'il est important de signaler ici.

M. J. Labarte a essayé une restitution très-probable de cette colonne de Suger qui avait dix pieds de haut, qui était carrée et revêtue de soixante-huit plaques d'émail de grandes dimensions, représentant des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, alternant, suivant une habitude constante, avec des plaques filigranées et gemmées : œuvre importante et qui n'a rien qui doive nous étonner lorsque nous la comparons à l'antependium de Klosterneuburg exécuté, beaucoup plus tard, par Nicolas de Verdun, en 1181.

Enfin Suger avait achevé d'envelopper de parements en orfévrerie l'autel où il avait prononcé ses vœux et dont l'antependium seul existait dès le temps de Charles le Chauve qui l'avait donné. La description des additions faites par l'ordre de l'abbé de Saint-Denis témoigne de cette introduction des formes architecturales que nous avons signalées comme caractéristiques de l'orfévrerie du XI[e] siècle. Caractère qui n'est point exclusif, nous le répétons, et qui s'allie avec ceux de l'orfévrerie carolingienne que constitue l'emploi des pierres fines, des émaux d'applique et des filigranes.

A partir de cette époque l'orfévrerie suit l'architecture dans ses développements, mais la suit de loin, toujours en retard de quelques années. On dirait que les artisans livrés au travail des métaux se pliaient difficilement aux innovations de la forme et du décor qu'imaginèrent les architectes et les imagiers, et qu'enfermés dans leurs boutiques, parqués dans leurs corporations, ils se montraient rebelles à ce qu'on pouvait appeler l'esprit nouveau.

1. Album, pl. XLV et XLVI.

Digitized by Google

Quels qu'aient été, cependant, la forme et le décor que les orfèvres, clercs ou laïques, avaient donnés aux œuvres sorties de leurs mains, leur art reprit l'importance qu'il avait eue sous les rois des deux premières races, et se signale par une foule d'œuvres dispersées que possèdent encore les trésors de nos églises.

A cette époque, plus qu'antérieurement, les reliquaires, car il nous faut surtout parler de l'orfévrerie religieuse, la seule dont nous connaissions les monuments, les reliquaires affectent toutes les formes, cherchant surtout à reproduire celle de la relique qu'ils sont destinés à renfermer. Tantôt c'est un os du bras, du pied ou de la tête : alors le reliquaire affecte la forme d'un bras, d'un pied ou d'un chef, parfois d'une statue entière. Si la relique est une côte, la boite se recourbe en arc de cercle porté sur une tige. Pour la sainte épine il affecte la forme d'un petit cylindre vertical; pour la sainte Couronne, celle d'une couronne royale; pour la sainte larme, celle d'une perle de cristal de roche.

Les fragments de la vraie croix sont d'ordinaire renfermés dans une croix à doubles branches, et la sainte chandelle d'Arras était conservée dans un cierge d'argent composé d'anneaux niellés et filigranés.

Dans ces pièces d'orfévrerie de toute forme, la fonte et le repoussé, le repercé et le ciselé, l'estampé et le frappé, le relief et l'intaille, le nielle, le filigrane et l'émail, les pierres fines, l'ivoire, l'or et l'argent sont alliés avec un goût qui en fait des modèles précieux, malgré la barbarie et l'infériorité d'exécution que parfois on y remarque. C'est que chaque chose y est à sa place, employée avec les formes et le travail qui lui conviennent, et que là, de même que dans l'architecture, on est frappé de cette qualité exquise des grandes époques d'art, que nous appellerons la sincérité.

A côté des monuments qui existent, nos dépôts publics, les Archives et la Bibliothèque, possèdent une foule de documents manuscrits, comptes des trésoriers de la couronne et inventaires, que M. J. Labarte a eu grand soin de dépouiller et qui lui ont fourni une masse de documents utiles à l'histoire de l'orfèvrerie française et qui nous permettent d'entrevoir ce qu'était le luxe de l'orfèvrerie civile chez les princes du XIV[e] et du XV[e] siècle.

Parmi les faits relatifs à l'histoire de l'orfévrerie parisienne nous relèverons les suivants dans le livre de M. J. Labarte, car ils prouvent en quelle estime étaient tenus ceux qui la pratiquaient et les œuvres qu'elle produisait.

Ainsi Raoul, qui avait été orfèvre en titre de saint Louis et qui avait peut-être exécuté les revêtements en argent du tombeau où était enfermé

le corps du saint roi, reçut des lettres de noblesse en 1270 de la part de Philippe le Hardi.

Plus tard Philippe le Bel, imitant certains de ses prédécesseurs, envoyait au Pape des pièces d'orfèvrerie reconnaissables aux armes de France et de Navarre qu'il y avait fait apposer.

Afin de donner au public une garantie de la bonté du titre de l'or et de l'argent employés dans l'orfèvrerie, les deux rois que nous venons de nommer rendirent, en 1275 et en 1313, des ordonnances relatives au poinçonnage, qui devait être double. Les gardes jurés de la communauté apposaient le poinçon commun à côté de celui que chaque maître possédait. Le roi Jean confirma cette ordonnance en 1355 et Charles V en 1378 établit que le poinçon commun serait fourni par les officiers de la couronne chargés de la direction des monnaies.

Quant à ce qu'était le luxe de l'orfèvrerie chez les princes, on en trouve un aperçu singulier dans ce fait qu'un orfèvre parisien, du nom de Guillaume Boucher, était fixé du temps de saint Louis à la cour du kan de Tartarie, pour lequel il avait fait une fontaine d'argent qui pesait trois mille marcs. Elle figurait un arbre au sommet duquel un ange jouait de la trompette, et dont le pied était gardé par quatre lions qui vomissaient des liqueurs. Mais ce fut surtout sous les fils du roi Jean que l'orfèvrerie civile acquit le plus grand développement et montra le plus de luxe malgré les ordonnances restrictives que le pouvoir renouvelait de temps à autre.

Le roi Charles V possédait quatre châteaux pourvus de meubles et d'argenterie, luxe inoui à cette époque où rois et princes transportaient avec eux leur mobilier, usage qui se perpétua jusque sous Louis XIV. La chambre aux joyaux du Louvre était environnée d'armoires, renfermant des pièces d'orfévrerie, à ce que dit Christine de Pisan. Les inventaires du roi Charles V, et celui que son frère le duc d'Anjou rédigea lui-même de ses joyaux, nous donnent le détail des nefs, des fontaines, des hanaps, des bassins, des pièces surtout qui constituaient la vaisselle d'un prince, à côté des images, des calices et des encensoirs qui constituaient l'argenterie de sa chapelle.

Deux monuments authentiques de l'orfèvrerie de cette époque nous sont parvenus. L'un est la statuette de la Vierge en argent doré, donnée en 1334, à l'abbaye de Saint-Denis, par la reine Jehanne d'Évreux, et conservée au musée du Louvre; l'autre est une reliure en orfèvrerie, exécutée pour la sainte Chapelle par ordre de Charles V et conservée à la Bibliothèque dans le département des manuscrits.

Enfin « les comptes des ducs de Bourgognes » publiés par M. le

Digitized by Google

comte L. de Laborde établissent quels furent le luxe et les prodigalités de la puissante lignée de Philippe le Hardi, alors que le pouvoir royal était abaissé dans la personne de Charles VI, chancelant dans celle de Charles VII, parcimonieux et sordidement bourgeois sous Louis XI.

Tandis que l'Angleterre rivalisait avec la France par les orfévres de ses abbayes, voyons ce que faisait l'Italie.

Si l'histoire de la renaissance des arts en Italie doit remonter plus haut que l'époque où l'on a pris l'habitude de la faire commencer, il est incontestable, cependant, que les plus éclatantes manifestations du réveil des arts, après leur assoupissement dans l'imitation byzantine, datent de l'extrême fin du XIII[e] siècle. Déjà, à cette époque, l'Allemagne avait construit et décoré ses belles églises romanes; la France, toujours inquiète du mieux, était partie de cette forme romane pour arriver par des transitions insensibles à l'épanouissement du style qu'on appelle ogival ou gothique, et qu'il serait plus juste d'appeler le style français[1]. Toutes nos grandes cathédrales étaient bâties, sculptées et décorées. L'Angleterre n'avait pas tardé à nous suivre dans cette voie où l'Allemagne finit par entrer aussi; c'est alors que le génie latin, rebelle jusque-là à ces influences venues du pays des barbares, se prit à imiter notre architecture, mais avec réserve, et en la modifiant suivant les habitudes de son éducation et les incitations de son tempérament.

Lorsqu'il fallut décorer ces édifices, où l'on reconnaît l'imitation des formes françaises, deux hommes se trouvèrent. L'un qui retourna tout d'abord à l'antique, de façon à renouer la chaîne des temps et à faire croire que plusieurs siècles n'avaient point existé : ce fut Nicolas de Pise. L'autre qui sut allier du premier coup la forme et le sentiment : ce fut Giotto. Sur les pas de tels guides, l'art italien parcourut pendant deux siècles, et sans défaillances, une carrière que nous n'avons pas à examiner ici. Mais ce qu'il y eut de plus singulier dans l'histoire de la plupart des artistes qui en marquèrent les étapes, c'est qu'avant d'être architectes, peintres ou sculpteurs, ils passèrent par la boutique des orfévres. De là l'intime alliance de l'orfévrerie avec la sculpture, et à certains égards avec la peinture.

Ainsi, tandis qu'en Allemagne et en France, les émaux champlevés égayaient l'orfévrerie de leurs teintes plates, le sentiment plastique des Italiens, incomplétement satisfait du résultat de ces procédés, imaginait de modeler les figures de ces tableaux vitrifiés, en inventant ce qu'on appelle les émaux translucides sur relief ou émaux de basse taille.

1. *Annales archéologiques*, t. XV, p. 365.

Digitized by Google

Ces émaux, imités plus tard certainement en Allemagne et en France, nous semblent caractériser une certaine époque de l'orfévrerie italienne. Dès l'année 1286, Jean de Pise fit pour l'autel d'Arezzo un parement d'autel, aujourd'hui disparu, enrichi par ce genre de travail. En 1290, Duccio de Sienne fabriqua un calice que l'on conserve dans le trésor de Saint-François d'Assise, et qui est orné d'émaux de basse taille.

Mais la plus célèbre des œuvres ainsi décorées est le tabernacle d'Orvieto, fait en 1338, par Ugolino de Sienne, monument dont tout le monde parle, mais qu'aucun érudit n'a vu; car, exposé aux fidèles deux jours par année seulement, à Pâques et au Saint-Sacrement, il est le reste du temps enfermé sous quatre clefs, qu'il est impossible de réunir.

La même église possède heureusement un autre reliquaire du même Ugolino, que l'on peut étudier, ce que M. Didron n'a pas manqué de faire pendant son voyage en Italie, à la recherche des monuments de l'art gothique [1].

Un calice qui passa de la collection Debruge-Dumesnil dans celle du prince Soltykof, et qui porte la signature d'Arditi, orfévre florentin, auteur du buste de saint Zanobi, conservé dans la cathédrale de Florence, bien que couvert d'émaux, nous permettra d'abandonner ceux-ci pour nous occuper plus spécialement de l'orfévrerie.

Ce calice, publié de grandeur d'exécution par M. J. Labarte [1], nous montre, en effet, que les orfévres italiens s'étaient laissé influencer, plus qu'on ne pense, par les arts et par le style créés dans le Nord. La composition des chimères de la fausse coupe, chimères réservées en métal sur fond d'émail opaque, à la façon allemande ou française; le dessin des feuilles d'érable, ciselées en demi-relief, dans l'intervalle des médaillons formés par un ruban qui s'enlace autour des plaques d'émail translucide du pied, nous les retrouvons à une époque antérieure dans toutes les manifestations de l'art en notre pays.

Cette remarque peut également se faire lorsque l'on examine les sculptures de l'orfévrerie italienne du XIV[e] siècle. Le livre de M. J. Labarte nous en donne la faculté en publiant du paliotto de Pistoja, ainsi que de l'autel de Saint-Jean de Florence des planches nombreuses [2], exécutées avec un grand scrupule archéologique et accompagnées d'excellentes descriptions historiques, qui détruisent bien des erreurs accréditées encore en Italie sur les auteurs de ces magnifiques ouvrages.

Les artistes florentins et siennois, qui pendant plus de deux siècles

1. Album, pl. LV.
2. Album, pl. LVI à LXIV.

Digitized by Google

s'obstinèrent à l'achèvement du paliotto de Pistoja, réagirent dans une certaine mesure contre les exemples de l'antiquité et des Pisans, et se laissèrent influencer par cet art gothique, auquel Giotto lui-même s'était montré soumis.

Ce paliotto de Pistoja se compose d'un rétable et d'un antependium, accompagné de deux ailes en retraite. Le rétable est formé d'un ancien antependium, représentant la Vierge et les douze Apôtres, exécuté en 1287, et que l'on a encadré dans des motifs d'architecture en orfévrerie combinés avec d'autres figures.

Les archives de Pistoja nous ont heureusement conservé le nom des auteurs et la date d'exécution de toutes les parties de cette œuvre complexe, pour laquelle Giglio de Pise fit, en 1347, la statue de saint Jacques, qui en occupe le centre, et à laquelle une foule d'artistes, parmi lesquels il faut compter Brunelleschi, ont travaillé jusqu'en 1456.

En 1316, Andrea d'Ognabene refit un nouvel antependium, auquel Pietro de Florence en 1357 et Léonardo di Giovanni, en 1371, ajoutèrent les bas-reliefs latéraux.

Le style des bas-reliefs et des figures de ce monument est celui que l'on peut appeler giottesque, modifié suivant le tempérament et suivant l'époque où vivaient les artistes qui les ont exécutés.

C'est au contraire l'influence des Pisans qui semble dominer dans l'autel d'argent du Baptistère de Florence, où quelques parties du XIII[e] et du XIV[e] siècle sont combinées avec d'autres beaucoup plus importantes et qui datent du XV[e].

Une foule d'attributions erronées ont été données aux éléments divers de cette œuvre magnifique, mais les archives de Florence que M. J. Labarte a pu étudier et dont il se sert le premier, permettent de rétablir la vérité des faits et de restituer à chacun la part de gloire qui lui revient.

Le parement de l'autel du Baptistère de Saint-Jean de Florence se compose de douze bas-reliefs distribués sur deux lignes, encadrés dans de magnifiques motifs d'architecture gothique, percés de fenestrages et de niches à pinacles qui encadrent des statues, des bas-reliefs qui accompagnent la statue centrale de saint Jean Baptiste dont ils figurent la légende.

Un de ces bas-reliefs passe pour être le fragment d'un ancien antependium de la fin du XIII[e] siècle, fabriqué par Cione, qui, si cette attribution est exacte, fut un élève de Jean de Pise, dont il adopta le style tout antique. En 1366, le parement fut refait par Berto di Geri et par Léonardo di Giovanni, le même qui travailla quelques années plus tard au paliotto

Digitized by Google

de Pistoja. L'architecture du parement date de cette époque ainsi que six de ses bas-reliefs. Quelques années après, de 1334 à 1402, Cristofano di Paolo refit le huitième de ceux qui sont placés sur le devant de l'autel. Ce ne fut guère qu'après un intervalle d'une cinquantaine d'années, en 1452, que Michelozzo Michelozzi modela la belle statue de saint Jean qui occupe le centre de l'œuvre et que l'on attribue faussement à Donatello.

Enfin de 1477 à 1480 la confrérie des marchands de Florence fit exécuter quatre bas-reliefs placés en retraite, deux de chaque côté de l'autel. L'architecture qui les encadre est différente en ses détails de celle de l'autel, mais elle en suit les lignes et en rappelle les masses. L'exécution de chacun des bas-reliefs fut confiée à l'un des artistes suivants : Bernardino di Cenni, Antonio del Pollaiuolo, Antonio de Salvi et Andrea del Verrochio.

Tout l'art de la sculpture italienne est donc résumé pour ainsi dire, dans cette œuvre admirable où l'influence du vieux Cione semble avoir dominé tous ses successeurs. Les bas-reliefs de Léonardo lui-même paraissent d'un sentiment plus antique sur le parement de Florence que sur le paliotto de Pistoja.

Que pourrions-nous ajouter pour faire comprendre la splendeur de l'orfévrerie italienne lorsque nous voyons de tels hommes la pratiquer, non pas seulement pour l'enrichir de bas-reliefs, mais pour fabriquer des bijoux, des calices, des chandeliers, des croix et des reliquaires. Ainsi c'est Lorenzo Ghiberti qui, en 1439, exécute la châsse où est renfermé le chef de saint Zanobi, fabriquée cent ans auparavant par Arditi, et celle de saint Protais qui est conservée au Musée des offices. En 1446, Thommaso Ghiberti, son fils, fabrique les chandeliers de bronze du baptistère de saint Jean, à Florence, pour accompagner la croix dont Pollaiuolo avait fait le pied en 1459 et Betto la partie supérieure.

Si le temps et la place nous permettaient de revenir sur nos pas, nous aurions encore à citer les travaux que Ghoro et Giovanni Turini exécutèrent à Sienne aux commencements du xve siècle ; il nous faudrait rappeler que le Francia était orfévre et s'en faisait gloire, puis relater les travaux exécutés à Rome ainsi qu'à Milan et encore conservés de nos jours. Nous arriverions enfin à l'artiste en qui se résume, aux yeux du plus grand nombre, la suprême perfection de l'orfévrerie.

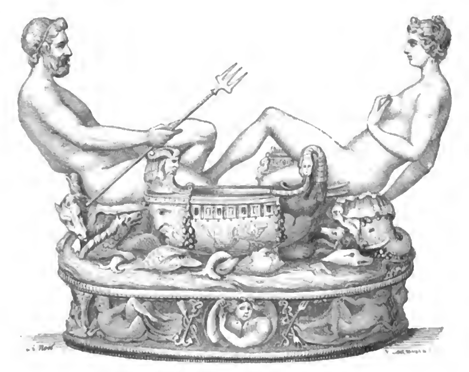
Benvenuto Cellini a beaucoup travaillé, mais surtout s'est beaucoup vanté. Cependant comme il ne reste de lui que fort peu d'œuvres authentiques, nous ne saurions dire si sa gloire n'a point été un peu surfaite.

La salière qui est la seule œuvre, de nous connue, qui puisse lui être

Digitized by Google

attribuée d'une façon certaine, et que nous avons pu étudier au Cabinet des antiques de Vienne, est d'une composition fort maladroite comme on peut s'en convaincre par la gravure ci-jointe, mais d'une exécution d'autant plus merveilleuse que les figures y sont plus petites.

Si les artistes italiens adoptèrent les formes antiques dès le milieu du xve siècle, Benvenuto Cellini qui appartient surtout au xvie siècle, subit la domination de Michel-Ange à tel point que les figures couchées dans



SALIÈRE DE BENVENUTO CELLINI.

la gorge du soubassement en ébène de sa salière ne sont que des imitations libres des magnifiques statues allégoriques du tombeau des Médicis.

A la suite des travaux de Cellini en France, nos orfévres durent accomplir la transformation qu'ils avaient commencée sans doute dès le temps de Louis XII. Ceux de Paris ne tardèrent point à se mettre au niveau de la mode et, à côté d'une foule d'artistes habiles à travailler les métaux précieux dont les documents contemporains nous ont transmis les noms, comme les inventaires nous ont décrit leurs œuvres, nous trouvons tout le personnel de cette fabrication variée que nous indiquent les monuments italiens. C'est en 1530 un Triboulet monteur de vases en pierres dures, un Davet, de Dijon, damasquineur, des émailleurs, des graveurs en pierres fines à l'envi, et enfin Briot dont les étains nous ont

Digitized by Google

révélé le nom et le talent. Avec de tels ouvriers la France n'avait plus rien à envier à l'Italie.

Ce résumé de l'une des divisions de l'*Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la renaissance* fera comprendre, nous l'espérons, avec quelle méthode M. Jules Labarte a classé la masse de



AIGUIÈRE DE BRIOT.

documents, nouveaux le plus souvent, qu'il a su réunir et mettre en œuvre. C'est une histoire synchronique de l'orfévrerie qu'il a composée, et si cette méthode a l'inconvénient d'interrompre, à la fin de chaque période, la suite des faits relatifs à chaque pays, elle a du moins l'avantage de présenter avec ensemble les progrès et les défaillances de l'art, et de mieux mettre en relief la part qui revient à chacun dans les travaux de chaque siècle.

Pour rendre visibles les monuments si divers qu'il décrit, M. Jules Labarte a joint à son texte un album où les principaux de ces monuments sont représentés. Afin d'apporter plus de rigueur dans cette figuration il s'est servi directement de la photographie aussi souvent qu'il l'a pu. Un grand nombre de ses planches sont des transports photographiques sur pierre. Ce procédé qui donne l'aspect juste des choses a

Digitized by Google

l'inconvénient de laisser quelque indécision dans les contours. Aussi les transports qui n'ont pu être retouchés par un artiste habile présentent-ils un aspect nébuleux qui ne satisfait point entièrement. D'autres planches ne sont que préparées par la photographie, qui a servi de fond sur lequel l'artiste chomo-lithographe a disposé ses couleurs. Celles-là sont beaucoup plus satisfaisantes pour l'étude ainsi que celles que la main seule des artistes a exécutées.

En somme cet album qui a fait réaliser certains progrès à l'art nouveau du transport sur pierre des épreuves héliographiques et du tirage par la presse de ces clichés, est un magnifique corollaire d'un livre qui marque une époque dans l'histoire archéologique des arts appliqués à l'industrie.

ALFRED DARCEL.



CROIX BYZANTINE. — VIe SIÈCLE.

TESTAMENT DE JACOBELLO DEL FIORE

PEINTRE[1]

(1439, 2 OCTOBRE.)



U nom du Dieu éternel. Ainsi soit-il. L'an de l'incarnation de Notre-Seigneur Jésus-Christ mil quatre cent trente-neuf, le second jour du mois d'octobre, troisième indiction, à Rialto[2]. Chacun doit vivre en se tenant sur ses gardes et penser continuellement à sa fin dernière, suivant la parole de Salomon, de peur d'être surpris par la mort et d'abandonner ainsi sa fortune sans en avoir assuré et réglé la transmission.

C'est pourquoi moi, Jacobello del Fiore, peintre, de la paroisse de Saint-Moïse, par la grâce de Dieu sain d'esprit, quoique malade de corps, craignant d'être enlevé subitement à cette vie périssable avant d'avoir testé et disposé de mes biens, j'ai fait mander auprès de moi Ambroise Baffo, prêtre, curé de l'église de Saint-Paul de Venise, et notaire, et je l'ai instamment prié de rédiger ce présent testament, et de le compléter par les formules et les additions nécessaires en usage à Venise.

Par cet acte de ma dernière volonté, je constitue et je nomme mes exécuteurs testamentaires Lucie, ma femme bien-aimée, Hercule, mon fils adoptif, et sire Johannin Laurent, de la paroisse de Saint-Gervais, afin que mes dispositions et mes legs soient fidèlement observés après ma mort, par eux ou par la majorité d'entre eux.

1. L'original de ce testament écrit en latin a été traduit par M. de Mas-Latrie.

2. Rialto est, comme on le sait, le pont et le quartier central de Venise. Les notaires dataient toujours leurs actes de ce lieu.

Digitized by Google

Et d'abord, en remettant mon âme à Dieu, je choisis la sépulture de mon corps dans le monastère de Saint-Jean et Saint-Paul, où mon tombeau est construit. En outre, je veux que mon corps soit déposé dans le cercueil à mon école[3] de Notre-Dame de la Charité, vêtu seulement de la chape de la dite église, pieds nus, sans lit ni couvertures, et qu'il soit porté ainsi à la tombe sans aucune autre espèce de pompe.

En outre, je lègue, pour ma dîme, dix ducats d'or. En outre, je lègue, pour réparer les torts que j'ai pu faire sans le savoir, cinq ducats d'or à distribuer entre les pauvres de ma paroisse. En outre, je lègue vingt cierges, du poids de quatre livres chacun, aux vingt églises que mes exécuteurs testamentaires choisiront, pour être allumés au moment de l'élévation du corps de Jésus-Christ. En outre, je veux qu'il soit célébré mille messes pour la rémission de mes péchés dans les églises paroissiales et dans celles des couvents de religieux, avant que mon corps soit enseveli si la chose est possible sans difficultés, ou sinon dès le jour qui suivra; pour les frais de ces messes, j'ordonne une dépense de douze ducats d'or.

En outre, je veux qu'il soit célébré pour le salut de mon âme des messes de saint Grégoire dans les églises ci-après désignées, à savoir : dans celles de Saint-Luc, de Saint-Dominique de Castello, de Saint-Jean et Saint-Paul, de Saint-François de la Vigne, de Saint-Érasme, de Sainte-Agnès, de Saint-Paul; et je donne un ducat d'or pour chacune de ces églises. En outre, je lègue au chapitre de l'église de Sainte-Agnès un ducat d'or. En outre, j'ordonne qu'il soit remis un ducat d'or à chacun des monastères ci-dessous désignés, savoir : à ceux du Saint-Sacrement, de Sainte-Croix de la Giudecca, de Saint-Jérôme, de Saint-Louis, de Saint-Bernard de Murano, de Sainte-Anne, afin que les religieux desdits monastères daignent lire une fois tout le psautier pour la rémission de mes péchés.

En outre, je lègue à Jacobella, ma nièce, et à Agnésine, sa sœur, trois ducats d'or à partager entre elles. En outre, je lègue au couvent des frères de Saint-Jean et Saint-Paul cent ducats de rente. Le couvent devra en exiger annuellement le montant; et il sera tenu de célébrer chaque année mon anniversaire, le jour de mon ensevelissement.

En outre, je lègue au couvent de Saint-Pierre martyr, de Murano, deux ducats d'or, afin que les frères de cette maison prient, dans leurs offices, pour le salut de mon âme. En outre, je lègue toutes mes reliques de

3. Les écoles à Venise étaient des confréries pieuses et d'assistance mutuelle. Celle dont il est ici question n'existe plus.

Digitized by Google

saints, avec leurs ornements, à l'école de Notre-Dame de la Charité, dans laquelle je me trouve. En outre, je lègue la totalité de mes livres, de quelque nature qu'ils soient, à madite épouse Lucie et à mon fils adoptif Hercule, pour leur vie seulement; après leur mort mes livres seront distribués à des couvents de moines.

En outre, je rends Anne, mon esclave[1], libre et franche de tout lien de servitude, et j'ordonne qu'il lui soit remis trente ducats d'or sur mes biens, pour former sa dot, si elle veut se marier hors de Venise: autrement, elle n'aura rien à percevoir dans ma succession. En outre, je remets Catherine, ma serve[2], aux mains de madite femme Lucie et de mondit fils adoptif Hercule; je leur laisse la faculté de la conserver, de lui rendre la liberté, de la marier, à leur volonté.

En outre, je lègue au frère Étienne, de l'ordre des frères Prêcheurs, deux ducats d'or.

En outre, je lègue au susdit Hercule tous mes dessins, couleurs et autres objets se rattachant à l'art de la peinture, s'il veut s'y consacrer; autrement ces objets seront vendus et le prix en sera remis à madite succession.

En outre, je lègue audit sire Johannin, mon exécuteur testamentaire, s'il accepte cette mission, quatre ducats d'or.

En outre, je lègue à Notre-Dame-de-Nazareth, pour sa fabrique, deux ducats d'or.

En outre, je lègue ma maison de Padoue, située sur la paroisse de Saint-Augustin, à mes exécuteurs susnommés, Lucie et Hercule, avec la faculté de la garder ou de la vendre, selon leur bon plaisir.

En outre, je lègue à Mariette, fille de Constantin de Constantinis, cent ducats de rente, pour former sa dot quand elle sera mariée. Si elle meurt sans être mariée, ledit legs reviendra à ma succession.

En outre, je lègue à frère Dominique del Flore et à frère Jean Bon de Murano, de l'ordre des frères Prêcheurs, huit ducats d'or de rente pour chacun d'eux. Je veux que cette somme soit prise sur mes revenus annuels, pour être inscrite à leur nom, à la condition que tous deux, en célébrant la messe chaque jour, fassent commémoration de mon âme. Ce don doit être entendu seulement pour la durée de leur vie. A leur mort, ou à la mort de l'un d'eux, le reste pourra et devra être transmis à quelque autre bon frère du même ordre, qui sera tenu de remplir la même condition; et successivement chaque frère qui jouira dudit béné-

1. Sclavam meam.
2. Servam meam.

Digitized by Google

fice devra prendre soin que la commémoration de mon âme dans le sacrifice de Notre-Seigneur Jésus-Christ se continue perpétuellement. Je déclare cependant ne vouloir en aucune manière que ledit legs ou bénéfice passe, dans l'avenir, aux mains du prieur ou de la communauté desdits frères, mais bien qu'il soit indéfiniment transmis de frère en frère, comme il vient d'être dit.

En outre, je veux et ordonne que toutes les maisons que je possède dans la ville de Venise, tant sur la paroisse de Sainte-Agnès que sur celle de Sainte-Croix, soient vendues, et que le prix qui en sera perçu soit ajouté au reliquat de ma succession. Néanmoins je consens à ce que mesdits commissaires Lucie et Hercule choisissent pour leur habitation l'une desdites maisons, celle qui leur plaira le plus, et y demeurent ensemble leur vie durant. De même, si Hercule a des fils légitimes, je leur concède la faculté de demeurer dans cette maison leur vie durant. Après leur mort à tous, la maison sera vendue, et le prix rapporté à mon reliquat d'hérédité. J'entends cependant que le prix desdites maisons, quand elles seront vendues, soit ajouté, à la Chambre des Prêts, aux autres rentes inscrites à mon nom; j'en dis autant des biens meubles dont je prescris la vente et dont le prix aura la même destination que celui des maisons, à l'exception toutefois des objets que Lucie et Hercule jugeront nécessaires de conserver. Je désire, en outre, que lesdits Lucie et Hercule, en vivant et demeurant ensemble honorablement, selon la loi de Dieu, prélèvent les frais de leur entretien et de leur habillement sur les biens de madite épouse; et je recommande à celle-ci de traiter Hercule en fils, comme elle a fait jusqu'ici. De même je recommande à Hercule de tenir et de considérer Lucie comme sa mère, de l'honorer, de lui obéir et d'être toujours soumis à sa volonté; s'il agissait autrement, s'il se conduisait mal, et ne persévérait pas dans la vertu, il serait privé de ma succession et de tout avantage stipulé par moi en sa faveur; je consens seulement à ce qu'il lui soit assigné dans ce cas, sur mes rentes inscrites à la Chambre des Prêts, un revenu annuel de vingt ducats d'or, et qu'il conserve pour son habitation une de mes maisons sises à la Piscine, dans la paroisse de Sainte-Agnès. De même, j'entends et j'ordonne que tous les legs institués dans le présent testament en faveur de madite épouse Lucie aient leur effet à la condition qu'elle garde son veuvage et une conduite honorable. Sinon, elle ne devra percevoir sur ma succession rien autre chose que sa dot, et elle perdra son titre d'exécutrice testamentaire; cette dot devra rester, au pouvoir de madite épouse sa vie durant.

Questionné par le notaire au sujet des héritiers posthumes, j'ai ré-

Digitized by Google

pondu que jamais je n'avais eu d'enfants de madite épouse, mais que si cependant elle se trouvait grosse au moment de ma mort et qu'elle vînt à accoucher, l'enfant devrait avoir une part égale à celle dudit Hercule, mon fils adoptif.

Tout le reste de mes biens, meubles et immeubles, présents et futurs, caducs et non assurés, ou qui pourraient le devenir, est laissé par moi aux susnommés Lucie et Hercule, mes exécuteurs testamentaires, pour leur vie seulement. Après leur mort à tous deux, je veux que ledit reliquat soit placé à perpétuité à la Chambre des Prêts, et que la rente en soit touchée annuellement par le gardien et les dignitaires de l'école de Notre-Dame de la Charité : lesquels seront tenus d'en faire trois parts, consacrées, savoir : la première, à faire célébrer chaque jour une messe pour le salut de mon âme dans l'église de Notre-Dame de la Charité. Si, après que le prêtre aura reçu une rémunération convenable, il reste quelque argent sur cette somme, cet excédant sera distribué aux confrères indigents de ladite école. La seconde part servira à fournir des dots aux filles des confrères pauvres de la même école ; et la troisième, à faire un don à l'hospice, tant pour l'entretien de la maison que pour la nourriture des enfants qui s'y trouveront, en demandant à la prieure alors en charge de vouloir bien, chaque année, le jour de l'Assomption de la Sainte Vierge, servir un dîner à treize pauvres en l'honneur de Dieu et pour la rémission de mes fautes.

En outre, je donne, attribue, confère et concède à mes susdits exécuteurs testamentaires, ou à la majeure partie d'entre eux, plein pouvoir et autorité complète pour gérer, administrer, recueillir et régler entièrement ma succession ; pour réclamer, exiger, recouvrer et percevoir toutes sommes, objets, biens quelconques, de toutes personnes obligées envers moi ou envers ma succession pour quelque motif et de quelque manière que ce soit, par billet ou sans billet, par-devant justice ou autrement ; pour demander des reconnaissances et tous autres écrits nécessaires ou opportuns ; pour acheter des rentes, en vendre, en transférer, en faire inscrire à d'autres noms, et faire faire toute espèce d'écritures ; pour vendre ou aliéner des maisons, s'il le faut ; pour faire faire des criées, des avis, confectionner des actes et des pièces de toute nature, selon les exigences et les dispositions de la loi ; pour instituer et révoquer un ou plusieurs procureurs, et conclure, signer ou passer toute sorte de contrats ; pour comparaître devant toutes les cours, informer, questionner, plaider, appeler, demander et répondre, prendre des décisions, des délais, des avocats, invoquer la loi, entendre les arrêts et les exécuter ou faire exécuter, réclamer les frais et les percevoir, jurer sur

Digitized by Google

mon âme comme je pourrais le faire étant en vie ; pour adresser des lettres d'appel et en poursuivre l'effet; enfin pour faire en général toutes les opérations qui intéresseront madite succession, et que doit faire tout bon et fidèle exécuteur testamentaire ; déclarant confirmer, ratifier et tenir pour agréable tout ce qui sera fait par mesdits exécuteurs ou par la majeure partie d'entre eux. Je veux et j'entends que la présente pièce soit mon dernier testament et l'expression de ma suprême volonté, que j'ordonne et recommande de faire prévaloir sur toutes autres dispositions prises ou réglées par moi.

Si quelqu'un cherchait à aller à l'encontre du présent testament, qu'il paye cinq livres d'or à mes exécuteurs testamentaires, et que les articles du présent testament demeurent toujours dans leur vigueur première.

Seing du susdit prud'homme maître Jacobello del Fiore, peintre, qui a fait dresser le présent acte.

Moi, Jean Rixio, toilier, j'ai souscrit comme témoin.

Moi, Grégoire, fils de sire Jacob, toilier, j'ai souscrit comme témoin.

Moi, Ambroise Baffo, prêtre, curé de l'église de Saint-Paul et chapelain de Saint-Marc, notaire à Venise, j'ai rédigé et validé le présent acte.



Digitized by Google

MONOGRAPHIE

DE LA VOIE SACRÉE ÉLEUSINIENNE

DE SES MONUMENTS ET DE SES SOUVENIRS

PAR

FRANÇOIS LENORMANT[1]



A voie qui conduisait d'Athènes aux sanctuaires d'Éleusis était la voie sacrée par excellence. Par elle passait la procession des mystes qui, aux jours solennels des grandes Éleusinies, se rendait, en portant la statue d'Iacchos, à la pannychis de l'époptie. On partait de l'Éleusinion d'Athènes et de l'autel des Grands-Dieux qui en était proche; on traversait l'Agora en chantant les hymnes; on gagnait, selon toute apparence, la rue des Portiques, et l'on allait chercher la statue du dieu dans l'Iacchéion; puis le cortège s'organisait dans le Pompéion, édifice consacré à la préparation des pompes religieuses; ensuite on traversait le céramique intérieur et l'on sortait de la ville par la porte Dipyle. C'est cette porte fameuse, dont il ne reste plus aucune trace, mais dont l'emplacement se trouve déterminé par des découvertes récentes, qui a servi de point de départ à Pausanias pour sa description de la Voie sacrée, et c'est par elle que M. François Lenormant commence son étude topographique et archéologique, on pourrait dire son voyage rétrospectif dans une des parties les plus curieuses de la vieille Grèce.

A partir de la porte Dipyle, une série de tombeaux bordait de chaque côté la voie. La vénération attachée à la Voie sacrée y avait multiplié les sépultures, qu'un usage religieux interdisait aux Grecs d'enfermer dans l'enceinte des villes. La piété des Athéniens avait déployé là sa magnificence ordinaire. Plusieurs de ces tombeaux, situés aux environs de la chapelle de la Sainte-Trinité, avaient déjà été retrouvés, lorsque, en mai 1833, une découverte eut lieu au même endroit, qui, par la beauté et la conservation des monuments, devait effacer les précédentes. Ces restes précieux ont été exhumés d'une butte de terre, sur le flanc de laquelle l'église a été bâtie, et qui proviendrait, d'après une conjecture de M. Rhangabé, adoptée par M. F. Lenor-

1. Gr. in-8, 561 pages, carte, Hachette.

Digitized by Google

mant, de décombres amoncelés lors de la prise d'Athènes par Sylla, ou d'un *agger* élevé par le général romain. La guerre, qui a détruit tant de belles choses, en a conservé quelques-unes, en les enfouissant, comme fait l'avare de son trésor, pour un héritier inconnu.

De ces tombeaux de l'Hagia Trias, les plus intéressants, au point de vue de l'art, sont ceux d'Agathon, de Denys, de Dexiléos. Les deux premiers, en forme d'édicules et datant de l'époque macédonienne, sont surtout curieux par les peintures qui les décorent, et qui, dans le premier, offrent une conservation supérieure à celle d'aucune autre décoration de ce genre en Grèce. On possède ici deux remarquables échantillons d'un genre de monuments funéraires dont il est plus d'une fois question dans Pausanias, où le travail du peintre avait remplacé pour la décoration celui du sculpteur; deux exemples de plus d'architecture polychrome [1]. Le tombeau de Denys était en outre orné à son sommet d'une statue de taureau, d'un très-beau style, dont on a retrouvé les débris à sa base. L'animal était représenté dans l'attitude consacrée du taureau dionysiaque, labourant, tête baissée, la terre de ses cornes. Quant au tombeau de Dexiléos, il emprunte à l'art et à l'histoire un double intérêt : c'est un monument élevé à l'un des « cinq cavaliers de la bataille de Corinthe, » comme nous l'apprend l'inscription. Cette bataille entre les Athéniens et les Lacédémoniens a été racontée par Xénophon dans les *Helléniques*. Elle fut sanglante. On ignore par quel exploit ces cavaliers s'y distinguèrent. Un bas-relief représente sur le monument un homme à cheval, terrassant un homme à pied; une mâle expression de douleur résignée est empreinte sur le visage du guerrier vaincu que menace le bras levé du vainqueur. Ce bas-relief, qui date de trente-cinq ans après la mort de Périclès, est un des plus beaux marbres qu'on ait trouvés en Grèce depuis l'affranchissement. Un moulage en a été apporté à Paris par M. F. Lenormant [2]. Comme sur les cavaliers du Parthénon, on a remarqué sur l'original des trous qui ont servi à fixer des ornements en métal.

J'emprunte une autre remarque à l'article de M. Wescher, publié dans la *Revue archéologique* [3]. Celle-ci regarde la forme générale de la stèle. « Plus large à la base qu'au sommet, elle va se rétrécissant insensiblement depuis sa partie inférieure jusqu'au fronton qui la termine. » On se rappelle ce qui a été écrit sur l'inclinaison et la convergence des lignes du Parthénon, sur la porte de l'Érechtéion, etc. C'est un des caractères du pur art grec que ce mouvement en quelque sorte vivant des lignes de l'architecture, qui contraste si bien avec la rectitude et la froideur de l'art dit *classique*.

De ces monuments, M. Lenormant nous conduit sur l'emplacement du bourg de Sciron, où l'on consultait jadis un oracle au tombeau du devin Sciros, venu de Dodone à Éleusis; la divination se faisait au moyen des dés. Ce même bourg de Sciron était le siége d'un ancien culte agricole de Minerve Sciros, identifié par la suite avec la mystique religion d'Éleusis; ce qui n'empêchait pas les Athéniens de célébrer annuellement la fête des Scirophories, dans laquelle la prêtresse de Minerve, le prêtre du Soleil, et les Etéobutades, faisaient, avec des parasols blancs, des proces-

1. On a également trouvé des traces de couleur sur une statue funéraire provenant des fouilles de l'Hagia Trias. Sur ce nouvel exemple de *sculpture* polychrome, voy. un article de M. A. Salinas (*Notice sur deux statues funéraires découvertes à Athènes; Revue archéologique*, mai 1864).

2. On le voit à l'École des Beaux-Arts. Un dessin du même bas-relief accompagne un article de M. Wescher, *Revue archéologique*, nouv. série, t. VIII, pl. 15. Il est dû à M. Joyau, architecte pensionnaire de l'Académie de France à Rome.

3. T. VIII, p. 351.

Digitized by Google

sions dans les champs, à l'époque du premier labour, pour la prospérité des recoltes : c'étaient les *Rogations* de l'antiquité.

La Voie sacrée traversait le fameux bois des Oliviers, chanté par Sophocle dans l'*Œdipe à Colone*. M. Lenormant n'a pas manqué de citer ces beaux vers « qui restent toujours la plus exacte comme la plus poétique description de cette partie des environs d'Athènes. » La plupart des arbres qui forment aujourd'hui ce bois doivent avoir été plantés dans l'antiquité. Il en est qui ont jusqu'à vingt pieds de tour; les plus vieux sont entièrement creux; peut-être ils ont caché dans leurs rameaux ces rossignols dont les chants mélodieux charmaient l'oreille du poëte athénien, ou fourni des couronnes aux vainqueurs des jeux. De tout temps, l'olivier a été renommé pour sa longévité. Si nous en croyons Pline, on voyait de son temps, dans l'acropole d'Athènes, l'antique olivier que Minerve avait fait jaillir du sol dans sa dispute avec Neptune, et notre abbé Delille croyait de bonne foi posséder un rameau du même arbre, cueilli de sa main sur un tronc vieux de quarante siècles [1].

Parmi les dèmes situés dans ce bois des Oliviers, se trouvait, sur le bord de la voie, le dème des Lacides, dans lequel avait son état civil cette branche des Eacides qui donna à Athènes Miltiade et Cimon. Une petite église à demi détruite a paru à M. Lenormant occuper la place de l'Hêroon dédié au héros éponyme Lacios. C'est un fait d'observation générale en Grèce, que les églises s'y élèvent sur les ruines d'anciens monuments religieux. Des tombeaux, des autels s'abritaient dans ce bois : l'autel de Zéphyre a disparu, de même que le tombeau de Nicoclès de Tarente, « le plus célèbre citharède qui fut jamais, » au dire de Pausanias; mais on retrouve, sinon le temple de Déméter, indiqué par le Périégète, du moins le nom de la déesse, défiguré en celui de ce saint Démétrius, dont l'église a remplacé le sanctuaire antique, qui lui-même succédait à la maison du héros Phytalos où Cérès avait reçu l'hospitalité. Avec le temple consacré à Cérès, Proserpine, Neptune et Minerve, a disparu le figuier sacré, dont Cérès avait fait don à Phytalos, et qu'on honorait en ce lieu, comme à Athènes l'olivier de l'Erechthéion. Un pont, construit ou réparé par Xénoclès de Lindos, traversait le Céphise, dont le cours, à l'ombre des arbres sacrés, était entretenu par de larges et belles fontaines [2]. C'est à ce pont que, lors de la célébration des grandes Éleusinies, la populace d'Athènes, masquée, attendait les initiés et les accueillait par toutes sortes de railleries, même d'injures, qui n'épargnaient pas les hommes les plus considérables de la République. Des obscénités s'y mêlaient, les gestes s'associaient aux paroles. Les mystes, de leur côté, répondaient et soutenaient la lutte. Des scènes analogues avaient lieu aux Dionysies et aux Thesmophories [3]. Un élément comique entrait ainsi dans tous les cultes du paganisme grec; les dieux de la Grèce aimaient la plaisanterie. φιλοπαίσμονες γὰρ οἱ θεοί, dit Platon.

De l'autre côté du Céphise, et toujours dans le bois des Oliviers, était l'autel de Zeus Milichios, dont, suivant M. Lenormant, il convient de fixer le site à l'endroit qu'occupe aujourd'hui une petite église sous l'invention de saint Blaise. C'est à cet autel, monument d'un culte très-ancien, que Thésée avait été purifié par les enfants

1. M. Lenormant a pu constater l'âge de deux oliviers du bois dont il s'agit, lesquels avaient été coupés en sa présence; il a trouvé à l'un 652 et à l'autre 530 ans.

2. Le Céphise est aujourd'hui divisé en trois branches, dont la centrale paraît à M. Lenormant représenter l'ancien lit.

3. Voy. Edelestand du Méril, *Histoire de la comédie*, t. I, p. 239 et suiv., où se trouvent beaucoup de détails curieux sur ces farces populaires qui se mêlaient aux cérémonies les plus saintes.

Digitized by Google

de Phytalos du meurtre des brigands. Non loin de là se voyait encore en 1807 une sépulture taillée dans le roc et fermée par un couvercle de marbre. Ouverte alors par Fauvel, on en tira le cercueil, peint en bleu, avec des ornements d'ivoire, d'une jeune femme, dont la tête était ceinte d'une couronne de myrte en légères feuilles d'or, et qui avait une lyre en bois à son côté. D'autres tombeaux, dont on voit encore des restes, bordaient la voie après la sortie du bois. Pausanias en mentionne deux : le tombeau de Théodecte, rhéteur et poëte tragique, élève d'Isocrate, et celui de Mnésithée, médecin célèbre du IVe siècle avant notre ère, auteur d'une classification méthodique des maladies. M. Lenormant, d'après l'indication de Pausanias, a cru reconnaître pour le tombeau de Mnésithée le cinquième à gauche de la voie. Tout près était le temple de Cyamitès, héros producteur de la fève, qui paraît avoir été, dans la doctrine secrète des Mystères, une forme d'Iacchos.

A partir de l'extrémité du bois des Oliviers, on arrive par une pente insensible au pied de la chaîne de montagnes médiocrement élevées, qui sépare le bassin d'Athènes de celui d'Éleusis. La chaîne est divisée en deux massifs par le défilé de Daphni. C'est dans ce défilé, où passe aujourd'hui la route royale, que s'engageait aussi la Voie sacrée. Il y a, sur cette route, un endroit d'où le voyageur qui vient d'Éleusis aperçoit Athènes pour la première fois. Un monument funéraire, le plus beau de toute la Grèce, s'élevait jadis à ce point merveilleux; c'était l'héroon consacré par la magnificence du satrape macédonien Harpalos à la mémoire de la courtisane Pythionice, sa maîtresse, dont il voulut que le culte y fût célébré sous le nom d'Aphrodite Pythionice. Cent talents y furent dépensés. Quelques restes, découverts en 1854 en fouillant un tumulus du défilé de Daphni, par M. le colonel de Vassoignes, paraissent appartenir à ce cénotaphe [1].

Le volume de M. Lenormant, dont nous venons de parcourir ici rapidement les sept premiers chapitres, s'arrête au monastère de Daphni; il se termine par un chapitre intéressant sur le culte d'Apollon dans le Corydallos. Après le tombeau de Pythionice, le premier monument dont il soit fait mention dans Pausanias est un temple primitivement dédié à Apollon seul, mais où furent plus tard consacrées les images de Cérès et de sa fille, ainsi que celle de Minerve. On a là un exemple authentique de la manière dont s'affilièrent avec le temps au culte mystique d'Éleusis les anciens sanctuaires, fort divers d'origine, établis sur la Voie sacrée. L'affiliation, tel était en Grèce le procédé d'unification religieuse, qui ne détruisait pas les traditions locales, mais les groupait autour des cultes dominants, eux-mêmes liés entre eux; établissant ainsi, par un travail naturel, la hiérarchie des sanctuaires et leur fraternelle alliance au sein de la grande religion nationale.

Je n'ai rien dit des spéculations mythologiques que M. F. Lenormant a mêlées à ses études de topographie et d'archéologie. Ces dissertations ne sont pas la partie la moins importante de l'ouvrage; elles y sont d'autant plus à leur place que la religion fait ici le principal intérêt des monuments et des souvenirs. M. F. Lenormant appartient, en mythologie, à l'école symbolique dont son père fut un des éminents représentants. Il ne croit pas, avec un illustre historien de la Grèce antique [2], que le « tableau » soit le « rideau, » comme dans l'œuvre de Zeuxis; ni, avec un célèbre professeur d'Oxford [3], que la mythologie soit une « maladie du langage; » mais il est

1. Le véritable tombeau de Pythionice était à Babylone.
2. M. Grote.
3. M. Max Müller.

Digitized by Google

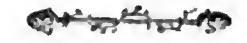
de ceux qui, derrière le voile peint, s'obstinent à chercher le sanctuaire, et il pense que la variété infinie des antiques fables se peut ramener à un fond commun de panthéisme naturaliste. Ce n'est pas ici le lieu de discuter les divers systèmes d'interprétation mythologique. Ce qu'on ne pourra contester à M. Lenormant, c'est l'application légitime des procédés de l'école symbolique à la doctrine d'Éleusis, qui fut sans doute, à son époque culminante, un synchrétisme embrassant, sous une exégèse supérieure, l'ensemble des choses religieuses. Quant aux cultes plus anciens qui se rattachèrent au mysticisme éleusinien, leur affiliation même témoigne d'une secrète parenté qui l'avait préparée, et M. Lenormant a pu, en observant les distinctions de lieux et d'époques, conclure spécieusement à une identité foncière. A propos du culte particulier des Géphyriens (ce nom, suivant lui, est celui d'une famille et non pas d'un dème), et de son affiliation avec la doctrine des Mystères, M. Lenormant est entré profondément, en quelques pages, et avec l'autorité qui lui appartient, dans le secret de la mythologie grecque.

L'association des idées opposées de vie et de mort, de destruction et de reproduction, telle est bien l'idée mère de cette mythologie. Leur antagonisme et leur conciliation, reproduits dans les divinités qui les personnifient et dans les mythes qui s'y rattachent, c'est le thème sur lequel, avec une complaisance égale à sa fécondité, s'est exercée cette imagination grecque toujours en mouvement, tournant et retournant sur les mêmes problèmes qui se présentent les premiers et s'emparent le plus fortement de l'esprit; c'est l'histoire de ces dieux qui se combattent, s'identifient, se transforment de mille manières, de ces mythes changeants qui jouent les uns dans les autres. L'objet de la philosophie religieuse des Mystères fut sans doute de rendre à cette mythologie ondoyante, qui fuyait toujours, un fond fixe où elle pût s'arrêter sur une doctrine cohérente. C'est peut-être le sens de ces représentations symboliques qui montraient, dans les peintures du Tartare, les non initiés condamnés à remplir d'eau des vases sans fond.

Cette *Monographie de la Voie sacrée éleusinienne* doit former, avec les *Recherches archéologiques sur Éleusis* du même auteur, un ensemble important de travaux sur un des sujets les plus intéressants des études grecques. Par ces travaux, et par les qualités qu'il y porte, M. F. Lenormant se montre de plus en plus le digne héritier d'un nom dont il accroît l'illustration dans l'ordre d'études où l'a introduit, presque dès l'enfance, l'enseignement paternel. On ne s'étonne pas de l'y voir réussir à son tour. Ce n'est pas le premier exemple que nous offrent d'une pareille transmission les lettres archéologiques. Il suffit de rappeler le nom des Visconti. Nous lisions dernièrement celui de M. Jacques de Rougé, fils de M. le vicomte de Rougé, notre savant égyptologue, au bas d'un travail sur le temple d'Edfou [1]. Mais ceci n'est encore qu'une promesse, tandis que M. F. Lenormant est un des jeunes maîtres de l'érudition française. On aime à voir se renouveler ces hérédités de l'érudition et du talent, au profit de la science et à l'honneur des familles où son culte est ainsi transmis avec le sang.

L. DE RONCHAUD.

1. *Revue archéologique*, mai 1865.



Digitized by Google

ALEXANDRE COUASKI

ALEXANDRE COUASKI, élève de Vien, un des peintres portraitistes les plus distingués de ce XVIIIe siècle où l'école française en compta de si supérieurs, naquit en Pologne en 1736. Il était le douzième et dernier enfant d'un gentilhomme qui avait passé sa vie dans les camps, et qui, après la guerre de sept ans, s'étant retiré dans ses foyers, s'y maria à l'âge de soixante ans, et encore vierge, comme se plaisait à le répéter Couaski, avec une belle fille de vingt ans.

Couaski fut élevé à la cour du dernier roi de Pologne, dont il fut page. Des dispositions exceptionnelles pour les arts du dessin, engagèrent son souverain à lui faire changer de carrière; il fut envoyé en France à l'école de Vien, dans l'atelier duquel se trouvait alors Louis David.

Couaski, quand éclata la Révolution française, était peintre de monsieur le prince de Condé; il avait fait de nombreux portraits, la plupart au pastel. Ses ouvrages jouissaient à la cour d'une réputation considérable et méritée. Il avait peint l'impératrice Catherine de Russie, monsieur le comte d'Artois, madame Élisabeth, sœur de Louis XVI, madame la princessse de Lamballe, les princes de Condé, de Conti, la célèbre actrice mademoiselle Saint-Preux, madame la duchesse de Coigny, madame la comtesse de Durfort, sa fille. Ces deux derniers portraits, ainsi que les copies qui, plus tard, en furent faites par madame Barbot, la seule élève femme qu'ait formée Couaski, doivent se retrouver dans cette famille.

Jusqu'à cette époque, Couaski avait vécu avec les grands seigneurs, dans le luxe et l'opulence, en véritable gentilhomme, qu'il était. La vérité de son dessin, le brillant de son coloris, le naturel et en même temps la distinction qu'il savait donner à ses personnages, joints à l'extrême ressemblance qui caractérisait tous ses portraits, avaient assuré à notre peintre une vogue qui se traduisait en sommes énormes.

Couaski peignait la reine Marie-Antoinette le 10 août 92, lorsque le peuple ameuté se précipita dans la salle où cette infortunée princesse posait. Il la fit échapper par une porte dérobée; mais son portrait fut insulté, couvert de crachats, et ce ne fut qu'avec grand'peine qu'il put être soustrait à la fureur révolutionnaire.

Couaski fit un second portrait de la reine, lorsqu'elle était au Temple. Jamais on n'a su par qui et comment il fut introduit dans la prison. Ce portrait où Marie-Antoinette était représentée en costume de veuve, grandeur moyenne, fut ensuite plusieurs fois reproduit par l'artiste, et devint presque son seul moyen d'existence, pendant les longues et malheureuses années qui suivirent la perte de sa fortune; c'est de cette même époque que date le précieux croquis à la mine de plomb du dauphin Louis XVII, qui est actuellement dans les mains de M. le docteur Martinet, auquel il a été donné par madame Barbot, et le seul qui nous ait conservé ses véritables traits. Ce médecin, outre ce portrait, en possède deux autres de Couaski, l'un peint à l'huile sur peau de velin, c'est celui de madame la comtesse de Bréant, à l'âge de dix-neuf ans, qui périt

Digitized by Google

sur l'échafaud en 93 : l'autre est celui de sa sœur, enfant de trois ans et demi : ovale moyen, au pastel, fait en 94 pour la famille. Ces deux portraits sont d'une conservation parfaite et d'un coloris ravissant. Toute la verve et tout le talent de Couaski s'y retrouvent. C'est la nature prise sur le fait avec la grâce, le charme de la jeunesse, avec la beauté et la naïveté de l'enfance.

D'autres portraits non moins remarquables existent encore aujourd'hui chez quelques personnes. Mademoiselle Barbot conserve religieusement, de notre peintre, un magnifique portrait de son père attaché à la maison du prince de Condé, et qui remonte à 1784. C'est un pastel, grand ovale, qui égale ce qui a été fait de mieux en ce genre. Mademoiselle Barbot possède aussi de Couaski quatre autres pastels, grandeur moyenne, un delicieux portrait de femme à la mine de p'omb, et une ravissante ébauche à l'huile, peinte sur bois, représentant une jeune fille qui lit. Couaski se proposait de personnifier les cinq sens, et cette jeune fille fut choisie par lui pour exprimer la vue.

Mais ce n'est point à ces seules œuvres que se bornent les travaux de Couaski. Il a fait le portrait de madame la marquise de Juigné, qui fut dame d'honneur de madame la Dauphine. Dans la famille de M. de Lépine, chef du cabinet de M. le Ministre de la guerre, il existe un second portrait de la reine Marie-Antoinette, une reproduction sans doute de celui qui avait été commencé par Couaski le 10 août. Le même M. de Lépine possède un autre pastel grand ovale, le portrait de sa belle-mère avec ses deux enfants. Comme le précédent, ces deux pastels sont postérieurs à 90.

En 1809, Couaski fit le portrait de sa femme, lequel, contre sa coutume, est signé et daté. Il appartenait à madame la comtesse de Boni. En 1813, il fit celui de M. Martinet, alors jeune homme. La nièce de ce médecin, mademoiselle Giraudeau, une des élèves les plus distinguées de Redouté et de M. Ingres, possède plusieurs croquis de Couaski, entre autres le portrait de l'impératrice Catherine de Russie et celui de madame la princesse de Lamballe, vêtue d'une veste courte et coiffée d'un large chapeau surmonté d'une longue plume.

Couaski était bel homme, d'une figure franche et enjouée; il avait de l'esprit, un cœur noble et généreux; malgré son talent et le souvenir d'une position fort élevée, il vivait retiré dans un petit appartement de la rue des Petits-Augustins; plus tard il habita la rue Saint-Benoît, qu'il quitta pour entrer à Sainte-Périne (de Chaillot), où il fut admis en 1816, grâce à la sollicitude de madame la duchesse d'Angoulême, qui n'avait point oublié le dévouement de l'artiste.

Couaski avait religieusement conservé le costume du Dauphin, celui que portait ce royal enfant lorsqu'en 92 il était au Temple; le costume se composait d'une petite veste en moire grise, d'une teinte claire, du cordon bleu et de la décoration de l'ordre du Saint-Esprit, qui lui servirent plus tard pour reproduire les différentes copies qu'il eut à exécuter. Au retour des Bourbons, les précieuses reliques furent remises par madame Barbot à madame la Dauphine, par l'entremise de M. l'abbé Davaux; et ce ne fut point sans une bien douloureuse émotion que cette princesse les reçut.

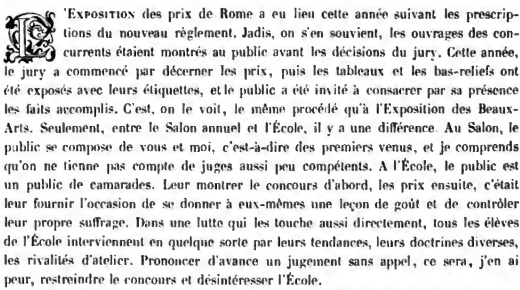
Couaski mourut à Sainte-Périne en 1829, âgé de quatre-vingts ans. Perrin, qui était son admirateur et son ami, nous a laissé un portrait en miniature de cet artiste, qui était alors dans sa soixante-et-unième année. Cette miniature appartient aujourd'hui à M. le docteur Martinet, qui la doit à l'amitié de madame Barbot. Beaucoup d'autres ouvrages de Couaski doivent se trouver dans les cabinets des riches amateurs, mais malheureusement pour sa gloire, ils ont été attribués aux plus illustres célébrités.

F. DEL TAL.

Digitized by Google

BULLETIN MENSUEL

AOUT 1865



L'EXPOSITION des prix de Rome a eu lieu cette année suivant les prescriptions du nouveau règlement. Jadis, on s'en souvient, les ouvrages des concurrents étaient montrés au public avant les décisions du jury. Cette année, le jury a commencé par décerner les prix, puis les tableaux et les bas-reliefs ont été exposés avec leurs étiquettes, et le public a été invité à consacrer par sa présence les faits accomplis. C'est, on le voit, le même procédé qu'à l'Exposition des Beaux-Arts. Seulement, entre le Salon annuel et l'École, il y a une différence. Au Salon, le public se compose de vous et moi, c'est-à-dire des premiers venus, et je comprends qu'on ne tienne pas compte de juges aussi peu compétents. A l'École, le public est un public de camarades. Leur montrer le concours d'abord, les prix ensuite, c'était leur fournir l'occasion de se donner à eux-mêmes une leçon de goût et de contrôler leur propre suffrage. Dans une lutte qui les touche aussi directement, tous les élèves de l'École interviennent en quelque sorte par leurs tendances, leurs doctrines diverses, les rivalités d'atelier. Prononcer d'avance un jugement sans appel, ce sera, j'en ai peur, restreindre le concours et désintéresser l'École.

Il y aurait plus que de la mauvaise foi à juger la réforme par les fruits qu'elle a portés cette année. On voit trop ce qui manque à ces fruits hâtifs, tombés d'un arbre trop jeune. Attendons la maturité pour condamner l'arbre. Mais, d'autre part, il n'y aura que justice à reconnaître combien la première récolte est pauvre de promesses pour l'avenir.

En effet, à part les ouvrages couronnés, que je suppose nécessairement les meilleurs, peut-on fonder de légitimes espérances sur les œuvres des candidats évincés? Y a-t-il là un moyen, je ne dis pas de talent, mais d'étude sérieuse? Une réponse affirmative dépasserait évidemment les bornes de l'illusion permise.

Mais, dira-t-on, les sujets n'étaient pas favorables — sans doute, et l'Institut, auquel on reprochait témérairement le choix de ses sujets, en a peu trouvé d'aussi étranges. La sculpture avait à représenter l'événement qui amena la fondation de Marseille. Les ambassadeurs phocéens viennent trouver le roi des Salyes, Nannus, qui, *ce jour-là,* mariait sa fille : on ne dit pas avec qui. A la vue d'un Grec, la jeune Giptis s'enflamme et

Digitized by Google

lui donne à laver, ce qui veut dire qu'elle le choisit pour époux. Il s'agissait donc d'opposer la barbarie des Gaulois et la politesse des Grecs. Les concurrents n'y ont pas manqué, heureux d'avoir à travailler, non plus sur un motif de beauté ou un thème de science, mais sur un simple sujet de caractère. Chacun s'est plu à grouper des Vercingétorix de fantaisie. Le casque classique a disparu, remplacé par des chevelures qui rappellent les rapins d'un autre temps, et par des moustaches qui signalent les Salyes comme les aïeux des zouaves de la garde. Et puis, une femme! l'attrait du fruit défendu! Pouvoir introduire une femme dans le bas-relief du concours, quelle conquête et quelle joie! Et tous de la faire si gracieuse, qu'ils ont oublié de la faire belle. En somme, avec de tels éléments il était bien difficile de produire une œuvre de style, et l'on doit cette justice aux concurrents qu'aucun d'eux ne l'a essayé. Le mouvement d'une jeune fille qui tient une aiguière peut prêter à la grâce. Mais le fait de choisir un mari en l'aidant à laver ses mains exclut évidemment toute idée, tout sentiment d'un ordre tant soit peu élevé. Comme scène de genre, le bas-relief de M. Barrias est assez bien entendu. La gentillesse de Giptis rachète les pauvretés de dessin prodiguées à son père et à ses amis. M. Croisy, le premier accessit, ne paraît pas très-convaincu des nécessités du bas-relief, car il juxtapose des figures à des plans différents : de plus, il a accompagné sa Giptis d'une petite sauvage qui n'a que faire là. Quant au deuxième accessit, sa Giptis est une Velléda : en nous la montrant debout, une potiche à la main, au milieu d'un demi-cercle de barbares, il semble avoir voulu reproduire une scène de vente de l'hôtel Drouot. C'est chez M. Delaye que se trouve la disposition la plus simple et la plus rationnelle et le sentiment le plus classique des lois du bas-relief et de la beauté des formes.

Le sujet donné au concours de peinture pèche au contraire par la banalité. *Orphée aux Enfers!* Qui nous délivrera de ce poncif de théâtre? Ou bien, est-ce une menace, et le concours prochain nous réserve-t-il la *Belle Hélène?* Certes, le sujet en lui-même est poétique et beau. Remplit-il bien les conditions pittoresques d'un programme d'école? J'en doute. Que demande-t-on aux concurrents? Un tableau poétique, ou une œuvre bien dessinée et bien peinte? Ont-ils à faire parade de sentiment, ou de savoir? S'agit-il d'ajouter un chef-d'œuvre à nos galeries, ou d'obtenir le résultat d'une bonne éducation d'artiste? Certes, je rends justice à M. Machard, le grand prix de peinture. Il a compris la poésie du sujet. Son Orphée a une allure inspirée qui séduit, et la draperie blanche dont il l'a revêtu chatoie fort agréablement à l'œil. Mais son tableau ne se compose que d'une figure. Les autres, Pluton et Proserpine, Mercure et Eurydice, bien qu'indiquées dans un excellent sentiment, se perdent aux arrière-plans et deviennent en vérité trop accessoires. De plus, les parties de nu qu'il a pu étudier se réduisent à la tête, aux deux pieds et au bras droit. C'est trop peu, et c'est trop encore, car ce bras droit mal emmanché dans l'épaule et d'une musculature maladroitement accusée, est le morceau faible de son œuvre, comme la tache blanche de la draperie d'Orphée en est le morceau exquis. M. Girard, premier accessit, a commis une erreur de goût en donnant à son Mercure une allure dansante et une expression presque comique; mais du moins, il a abordé franchement les difficultés d'une composition de dix figures, il a cherché le nu, au lieu de le fuir, et ce nu, il l'a dessiné, modelé et peint en homme sûr de lui-même, en artiste qui possède déjà une science sérieuse. Parmi les autres concurrents, M. Jacquesson de la Chevreuse justifie son second accessit par son étude consciencieuse du modèle et l'idée ingénieuse qu'il a eue d'enrouler un serpent au pied d'Eurydice. M. Jacquet est le seul qui ait donné

Digitized by Google

à Eurydice le caractère d'une ombre antique. Le reste descend au-dessous de ce que les concours de l'École nous ont jamais montré.

M. Vely a obtenu le prix de tête d'expression et le prix du torse. C'est peut-être, de tous ces artistes, celui qui annonce le plus d'avenir. Sa tête de femme, modelée largement, rappelle les tons clairs et fins de M. Pils. Avec le torse, il en prend plus à l'aise, et il laisse volontiers dans le vague les portions du modèle, éclairées par reflet. Le torse de M. Cot, auquel l'on a accordé également un prix, offre une étude du modelé bien plus serrée et plus ferme. Mais comment résister aux séductions coloristes de M. Vely?

En examinant le concours des prix de Rome de cette année, il est impossible de ne pas arriver à cette conclusion évidente, que le jury a surtout voulu faire acte d'indépendance. Il a couronné des qualités que l'Institut ne daignait pas ou ne savait pas voir. Satisfaction bien innocente qu'il ne faut pas lui reprocher trop vivement, de peur qu'il ne fasse pis une autre fois, et qu'il ne méconnaisse d'une façon absolue les véritables qualités dignes des prix de Rome, la science du dessin, l'amour des belles formes, l'intelligence du style et le goût du grand.

Et cependant, si nous cherchons ces qualités dans les envois des pensionnaires de Rome, les trouverons-nous réalisées telles que nous les désirerions? Il s'en faut de beaucoup. M. Lefebvre s'amuse à la bagatelle : ce gamin qu'il nous montre occupé à peindre un masque antique, au lieu de raconter les progrès de M. Lefebvre, dit trop clairement que M. Hamon a passé plusieurs mois à Rome.

A côté de cette peinture, fine et pimpante comme un éventail, M. Monchablon et M. Layrand paraissent bien vieux. Du moins, ce dernier s'est donné la peine d'étudier de très-près le guerrier mourant qu'il a saucé d'une couleur passée de mode, et ses dessins d'après la *Bataille de Constantin* témoignent du même zèle d'étude. Les paysages de M. Girard restent trop indécis entre le style et le pittoresque. C'est évidemment sur les dessins que se concentre l'intérêt des envois de cette année, et les meilleurs sont sans aucun doute, avec les aquarelles de M. Dubouchet, le *Portrait d'André del Sarto* et l'étude d'ange de M. Chapelain.

La sculpture nous offre des œuvres plus importantes. Toutefois je crains bien que M. Falguières ne soit en chemin de s'égarer. Sa statue d'*Omphale*, trop peu dégrossie encore, a d'excellents morceaux de modelé dans le torse et dans les jambes. Mais pourquoi la tête se détourne-t-elle du spectateur, réduit à l'entrevoir par surprise? Il y a là, au lieu des franches beautés que doit chercher la statuaire, une prétention pittoresque d'un goût contestable, prétention plus visible encore dans sa *Nuccia*. Que M. Cordier, avec les marbres colorés et les matières diverses dont il dispose, entreprenne de reproduire un riche costume, je l'admets. Mais traduire en marbre blanc des broderies et des passequilles, n'est-ce pas perdre son temps? Le caractère de la tête, petite, carrée et lourde, ne rachète pas ces enfantillages.

M. Bourgeois mérite des éloges plus complets pour son bas-relief d'*Anacréon*. Bien qu'on y reconnaisse une réminiscence trop peu déguisée des Panathénées, le sentiment antique qui anime cette œuvre la place au nombre des meilleurs bas-reliefs exécutés de notre temps. Ici l'étude de la nature sagement contenue ne dégénère pas en caprice ou en à-peu-près. La composition est simple et claire, l'expression finement indiquée, les lignes fermes et élégantes. On se sent en présence d'une œuvre conçue par la réflexion et réalisée par la science acquise.

Les envois de l'architecture sont au nombre de trois. M. Boitte a conçu un projet

Digitized by Google

de bibliothèque auquel on voudrait plus de grandeur. Le Parthénon a été pour M. Moyaux un prétexte à belles aquarelles. M. Brune, pour son envoi de premiere année, a fait ce que devraient faire plus souvent les pensionnaires de la villa Médicis. Il a étudié un monument à peu près inédit; ses dessins, exécutés avec ce soin et cette habileté qui distingue les architectes de l'École des Beaux-Arts, reproduisent toutes les particularités, ou pour mieux dire les singularités d'architecture du temple de Castor et Pollux à Cori.

Si je ne m'étends pas davantage sur les prix et les envois de 1865, c'est que nous reverrons à l'Exposition prochaine et le bas-relief de M. Bourgeois, et la statue de M. Falguières et le tableau de M. Lefebvre. Quant aux prix, on sait qu'ils auront la bonne fortune de figurer à l'Exposition universelle de 1867 avec les thèmes grecs et les versions latines de l'Université.

LÉON LAGRANGE.



Le Directeur : EMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7

Digitized by Google

UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

MUSÉE RÉTROSPECTIF

LE MOYEN AGE

LA SCULPTURE.



Un diptyque gréco-latin de l'Exposition représente le vieillard Siméon tendant les bras vers l'Enfant Jésus que la Vierge lui présente, et entonnant le cantique : *Nunc dimittis servum tuum, Domine.*

Ce diptyque nous revient en mémoire au moment de commencer une nouvelle tâche à la suite de toutes celles que nous avions assumées dans l'organisation de l'Exposition rétrospective. Bien que, n'étant point chargé d'ans comme l'était le vieillard Siméon, nous ne considérions point encore notre carrière comme terminée, nous ne pouvons point, cependant, ne pas entonner notre hymne d'allégresse en voyant la réussite de notre entreprise.

Certes, il y a eu des jours sombres dans les commencements : lorsque les installations, malgré cette faculté d'improvisation qui caractérise l'ouvrier parisien, ne marchaient point au gré de nos impatiences;

Digitized by Google

lorsque les collectionneurs, craignant, s'ils envoyaient leurs œuvres, de les exposer dans le vide, s'attendaient les uns les autres; lorsque quelques appuis sur lesquels nous comptions à juste droit, nous faisaient défaut; lorsque surtout, plusieurs d'entre nous, étant occupés ailleurs, la commission se trouva réduite aux proportions modestes d'un simple trio. Mais enfin, ceux qui n'étaient qu'en retard arrivèrent les mains pleines. Bref, ce qui restait debout de la commission d'organisation de l'Exposition rétrospective, suppléant au nombre par le dévouement, a réalisé le spectacle que l'on admire aujourd'hui. Mais, pour être juste, nous devons faire connaître le concours constant que la commission a rencontré dans M. Sajou, qui représentait au milieu d'elle l'Union centrale à qui, seule, incombait la responsabilité financière et administrative de cette vaste entreprise. Nous devons également remercier plusieurs exposants qui, se joignant à nous, nous ont rendu de signalés services : tels ont été M. Patrice Salin, M. Tainturier, M. Léon Bach, mais surtout M. Carle Delange, qui s'est attaché à notre entreprise avec un dévouement sans bornes.

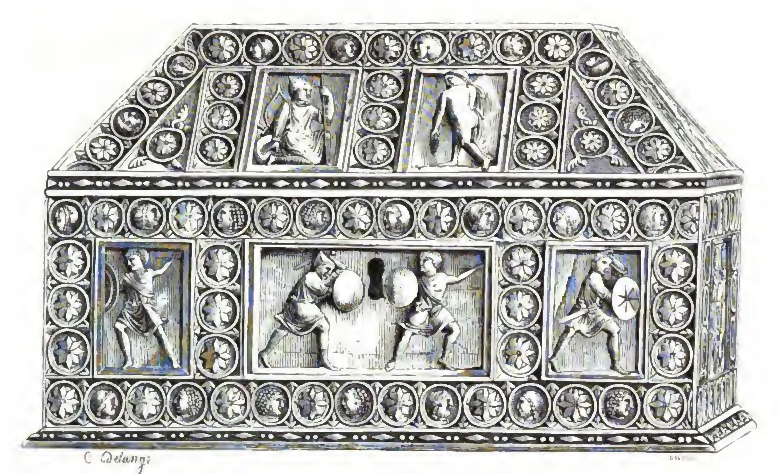
Enfin le personnel de l'administration, bureaux, ouvriers et gardiens, s'est mis à la besogne avec cet entrain tout français, qui court au but sans souci des obstacles, et prouve que rien n'est impossible quand l'intelligence se met au service de la bonne volonté.

Maintenant que cette Exposition est complète, grâce à tous ces efforts réunis, occupons-nous de faire apprécier parmi tant de richesses celles dont l'étude nous est le plus familière.

Les ivoires. — A part un petit fragment antique du cabinet de M. Germeau, représentant deux griffons buvant à une même coupe, morceau d'une exécution fort large, les ivoires les plus anciens, à notre sentiment, appartiennent à ce cabinet et à celui de M. Basilewski. Ce sont des coffrets formés de petites plaques sculptées, montées dans des bandes d'ivoire entaillées d'une série de rosaces à pétales aiguës, alternant parfois avec de petits médaillons qui circonscrivent une tête de profil. Les sujets figurés sur les plaques sont des guerriers, cavaliers ou fantassins, se combattant ou poursuivant des bêtes, réelles ou fantastiques, et parfois ces bêtes se combattant elles-mêmes.

Un coffret de cette classe, dont un savant de Bonn, M. A. Aus'emweorth, prépare la monographie, appartient à la riche collection d'ivoires du musée de Darmstadt, et représente des scènes de la création absolument dans le même style et avec les mêmes inscriptions grecques que les deux petites plaques de M. Germeau, où Adam et Ève sont figurés.

Digitized by Google



COFFRET BYZANTIN. — (Collection de M. Basilewski.)

Digitized by Google

Ces coffrets sont donc d'origine byzantine. Mais à quel siècle appartiennent-ils? Si l'on connaissait l'époque précise de l'introduction des étriers dans le harnachement du cheval de selle, le problème serait résolu. En effet, sur l'un des coffrets appartenant à M. Germeau, l'on voit des cavaliers équitant à l'antique, tandis que d'autres appuient leurs pieds sur des étriers. Mais, nous croyons qu'il faut chercher d'autres indices que ce détail, pour fixer approximativement la date de ces meubles. Or, nous trouvons une frappante analogie entre le dessin, l'allure, le costume et l'armement des personnages représentés sur les plaques, et certaines miniatures des manuscrits carolingiens; entre les profils au front déprimé qui sont souvent introduits dans l'ornementation des montures de ces plaques, et les petits médaillons qui parfois interrompent les ornements courants des grandes lettres ornées et des encadrements de ces manuscrits. Nous pensons donc qu'il faut assigner le IXe siècle pour l'époque probable de l'exécution de ces coffrets.

Un beau diptyque cintré, du cabinet de M. Germeau, malheureusement blanchi par un moulage, appartient encore à l'art byzantin, tant par son style que par les inscriptions grecques qui expliquent les scènes de la Passion figurées sur ses différents registres. Aucun sentiment antique n'y existe, ni dans les types ni dans le dessin. Cela appartient à un art intermédiaire, qui n'a conservé de l'antiquité que le costume, ainsi que cela s'est fait, du reste, pendant la plus grande partie du moyen âge, quand il s'est agi de représenter des scènes de l'Écriture sainte. Les figures du diptyque de M. Germeau sont déjà longues, d'une physionomie un peu farouche, et nous semblent appartenir à l'art grec des commencements du XIe siéle.

Nous classerons à une époque un peu postérieure le diptyque de Mme veuve Évans-Lombe, provenant des cabinets Cottreau et Daugny, auquel nous faisions allusion en commençant, et qui représente un personnage sur chacun de ses feuillets arrondis. Sur l'un est la Vierge, debout, enveloppée d'un long voile et portant l'Enfant Jésus devant elle; sur l'autre se tient Siméon, également debout et tendant vers l'enfant les deux mains, couvertes de son manteau aux longs plis parallèles, comme celui de la Vierge.

Ces deux figures ne manquent pas de solennité; mais à leur allongement on s'aperçoit qu'elles appartiennent à une époque où il n'est plus question d'étudier la nature et encore moins l'antiquité, ainsi que le prouve, du reste, la tête un peu lourde de saint Siméon. L'art s'est fait hiératique, et nous attribuons à quelque artiste gréco-latin de la fin du Xe siècle ce triptyque auquel le XIVe siècle a ajouté la belle

Digitized by Google

inscription en lettres d'or qui circonscrit les personnages et qui n'est autre que le cantique de Siméon.

Il ne nous reste plus maintenant qu'à examiner les ivoires occidentaux.

Les plus anciens sont des disques des cabinets Germeau et Le Carpentier, disques en dent de morse, plus transparente que l'ivoire, faits au tour et sculptées sur l'une de leurs faces de sujets pris dans l'épaisseur de la matière. Ils servaient au jeu de taules, que nous appelons tric-trac aujourd'hui et au jeu de la mérelle. Les sujets généralement représentés sont des chasses comme sur les dames du cabinet Le Carpentier, mais il s'y rencontre parfois des sujets légendaires comme sur deux de celles qui appartiennent à M. Germeau. Sur l'une, l'homme qui se trouve en présence d'un dragon rappelle un passage d'Ézéchiel, croyons-nous; sur l'autre, l'homme monté sur un arbre, dont deux bêtes rongent le pied, rappelle la vision de saint Barlaam.

Saint Barlaam rêva un jour que, monté sur un arbre pour y cueillir le miel que des abeilles y avaient déposé, il vit deux rats, l'un noir, l'autre blanc qui en rongeaient le pied. Or cet arbre est l'emblême de la vie; le miel figure ses délices, et les deux rongeurs sont les jours et les nuits qui vont sans cesse diminuant notre existence. C'est avec ces images morales que les joueurs du XIe siècle se remettaient en mémoire la brièveté de la vie, tandis qu'ils s'occupaient à faire passer ses heures encore plus rapides.

A la fin de ce XIe siècle, paraît appartenir une petite boîte ovale à couvercle conique appartenant à M. Le Carpentier. Sur l'un des côtés de la boîte, deux hommes maigres, armés de disciplines, chevauchent deux tigres adossés contre lesquels deux centaures affrontés, placés sur l'autre face, tirent des flèches en se retournant. Le dessin sauvage et accentué de ces ornements nous rappelle quelque peu la statuaire de Vézelay et d'Autun, où les hommes ressemblent quelque peu à des sauterelles.

Nous attribuerons à la même époque, sinon au même art, le tau de la collection Basilewski. Cette béquille à double volute est ornée sur l'une de ses faces du buste de Jésus-Christ bénissant à la latine; sur l'autre, de celui de la Vierge et de l'Enfant, compris chacun dans un médaillon circulaire formé de grandes feuilles profondément refendues qui garnissent en outre les volutes, terminées de chaque côté et sur chaque face par une tête de monstre. Un ange et des hommes, enchevêtrés dans ces feuillages, fuient les monstres qui les menacent : symbolisme qui nous échappe absolument, mais que le R. P. Martin ne se fût pas fait faute

Digitized by Google

d'expliquer, s'il eût connu cet ivoire, dans sa belle étude sur les tau et sur les crosses.

L'énergie de la sculpture de ce tau, l'exubérance de la végétation qui y enserre les personnages, nous fait préférer cette pièce au coffret en os de la même collection où une série de prophètes et d'apôtres est



COFFRET RELIQUAIRE. — (Collection de M. Germeau.)

alignée sous de petites arcatures supportées par des pilastres. Le nom de chacun des personnages est gravé sur l'archivolte de l'arc qui l'abrite. Les figures faites de pratique, et sans grand mérite d'art, appartiennent surtout à la curiosité, et c'est la rareté qui fait surtout le prix de ces coffrets qui nous semblent de fabrique allemande.

Peut-être faut-il encore donner à l'Allemagne le petit coffret reliquaire en dent de morse, orné de tourelles romanes en cuivre doré que nous reproduisons ici en empruntant au cabinet de M. Germeau cette pièce aussi rare qu'originale de l'ivoirerie du XII[e] siècle.

Digitized by Google

Peut-être faut-il rapporter à la même époque une crosse d'ivoire fort simple, représentant un agneau dans sa volute qui appartient à la collection de M. Basilewski. Cependant ces crosses, assez communes en Allemagne ainsi qu'en Italie, d'où celle-ci a été rapportée, nous laissent fort incertain, plusieurs d'entre elles étant chargées d'inscriptions dorées qui sont certainement du XIIIe et même du XIVe siècle.

Il nous serait bien difficile de classer suivant l'ordre chronologique les nombreux diptyques du XIIIe siècle, et les vierges non moins nombreuses que nous trouvons dans les expositions de MM. Basilewski, Germeau, Dutuit, Le Carpentier, de Nolivos, Manheim, et de Mlle Grandjean.

Tous ces livres d'ivoire, où les scènes de la Passion sont figurées, ne se distinguent guère les unes des autres que par la proportion plus ou moins grande des personnages, suivant que chacun de leurs feuillets offre un plus ou moins grand nombre de lignes. C'est toujours la même histoire : ici plus développée, là plus sommaire et transcrite dans ses passages les plus caractéristiques et racontée à peu près avec les mêmes termes et dans le même style. L'Annonciation, la Visitation, la Présentation au temple, et tout le drame de la Passion, depuis la Cène jusqu'à l'Ascension, n'ont guère de mystères pour personne. Cependant les représentations de plusieurs de ces faits de l'Évangile diffèrent parfois au moyen âge de celles que l'on est accoutumé de rencontrer à partir de la Renaissance.

Ainsi les artistes du XVIe siècle, qui ont figuré la Cène, ont choisi l'instant de l'institution eucharistique. Judas n'y joue que le rôle de simple assistant, au même titre que les autres apôtres, et, d'habitude, une bourse qu'il tient en main le caractérise d'une façon assez peu naturelle. Aux XIIe et XIIIe siècles, dans les manuscrits comme dans deux diptyques de la collection de M. Basilewski et du cabinet de M. E. Dutuit, l'instant choisi est celui où le Christ annonce la trahison de Judas. Le faux apôtre est agenouillé seul en avant de la table et porte la main sur le plat en même temps que le Christ le fait communier. Cette représentation est peut-être moins philosophique que l'autre, mais elle est plus facilement compréhensible pour tous, et donne, surtout lorsqu'elle est rapprochée du spectacle de la pendaison de Judas, une leçon plus directe contre le sacrilége de la communion en état de péché.

Enfin, dans un très-important diptyque décoré de pignons, exposé par M. Basilewski, la Crucifixion est encadrée par les deux figures de l'Église et de la Synagogue ; l'une couronnée et tenant d'une main ferme la croix à pennon, signe de la puissance ; l'autre, les yeux aveuglés par

Digitized by Google

un bandeau et s'affaissant en même temps que la hampe de son pennon se brise en sa main. Représentation hiératique que l'on retrouve déjà sur les ivoires carolingiens.

Dans tous ces bas-reliefs, à un seul plan, l'ivoire est toujours profondément refouillé de façon à laisser peu de surfaces sans accidents, quelles que soient leurs dimensions et le plus ou moins de finesse de leur exécution. Partout des luisants trouvent à s'accrocher, et la lumière, brisée à chaque plan et sur chaque pli, éclaire de reflets dorés les cavités même les plus profondes.

Cette façon de travailler l'ivoire est d'ailleurs en parfait accord avec l'architecture contemporaine qui unit tant de clartés dans son plan à tant de détails dans son exécution. Quant à l'ivoire, aucune pièce n'y fait exception, quelles que soient ses dimensions, comme le prouve la belle Vierge debout de la collection de M. Basilewski. Certes, aucun art ne possède rien de plus charmant que cette jeune mère souriant à son enfant, œuvre que nous croyons française, bien qu'elle ait été rapportée du Piémont, et que des aigles aux ailes éployées décorent les orfrois à demi effacés de la robe et du manteau. Mais aussi rien n'est moins simple que la pose où le mouvement du corps est par trop franchement accusé, et que la disposition des plis profonds qui creusent de grandes cannelures le long des jambes et de larges plis autour des pieds.

Mais, comme cela s'harmonise avec l'architecture, ainsi que le prouve le beau polyptyque de M. Basilewski, qui nous semble sorti de l'un des ateliers si nombreux en France au XIII[e] siècle, que Paris possédait alors deux corporations différentes de « painctres et tailleurs ymagiers » sans compter les tabletiers en ivoire! Un autre polyptyque plus petit et qui reproduit à peu près les mêmes scènes, disposées dans le même ordre, avec des personnages d'un allongement peut-être excessif nous paraîtrait venir des bords du Rhin ou du nord de l'Italie. Ce sont d'ailleurs des mains d'en deçà des Alpes qui nous semblent avoir surtout taillé l'ivoire en Italie, bien que le moine Théophile, au XI[e] siècle, ait cité les ouvriers italiens, ceux du Nord fort probablement, comme les plus habiles de son temps en ce genre de travail. Nous ne trouvons point, en effet, dans les ivoires du moyen âge qui nous arrivent d'Italie l'équivalent du style franchement italien que nous montrent les peintres des XIV[e] et XV[e] siècles.

Ainsi, la crosse complète, avec son bâton d'ivoire, que M. Delange a rapportée de l'abbaye de Pomposa, près de Ravenne, avec la petite crosse dont nous avons parlé plus haut, et que M. Basilewski possède aujourd'hui, est certainement de facture italienne. Jamais en France ni

en Allemagne on n'eût exécuté, à aucune époque, les crochets d'un dessin si indécis qui se hérissent autour de la volute. Cependant, la Vierge au nez pointu, qui, dans l'intérieur de cette volute, reçoit l'hommage d'un saint abbé que lui présente saint Georges, ne nous semble point appartenir d'une façon absolue à l'art italien. Il dut exister entre le nord de la Péninsule, la Suisse et les bords du Rhin, de certains échanges et de certaines fusions qui jettent beaucoup d'incertitude, à nos yeux, sur l'histoire de la sculpture à ces époques et dans ces pays, ainsi que sur celle d'une partie de l'émaillerie.

Rapprochons de cette crosse, que nous croyons du XIVᵉ siècle, deux œuvres qui sont bien certainement italiennes, et que l'on est accoutumé d'attribuer à Venise. L'une est le triptyque à pignon aigu de M. Germeau, qui représente la Vierge debout entre deux anges, avec un saint sur chaque volet ; l'autre est un coffret de mariage octogone, qui appartient à M. Berthon, et qui représente diverses scènes d'un roman. Ce n'est point en ivoire, mais en os, qu'ont été exécutés les bas-reliefs de ce diptyque et de ce coffret montés en marqueterie; aussi faut-il attribuer, peut-être, à l'exécution sommaire de ces bas-reliefs nécessitée par la nature de la matière employée, une certaine rudesse et une absence de simplicité qui différencient ces reliefs des peintures contemporaines. Du reste, le style des chapiteaux de la galerie du palais Ducal de Venise se rapproche singulièrement de celui de notre art du Nord, quelles qu'aient été les mains, italiennes, allemandes ou françaises, qui les ont sculptés à la fin du XIIIᵉ siècle.

Nous revenons à l'ivoirerie française du XIVᵉ siècle avec une charmante petite sainte Catherine de la collection de M. Germeau, et avec un monument très-rare, une boîte à hosties circulaire, de la collection Basilewski, où l'adoration des Mages est sculptée sous l'arcature ogivale qui la circonscrit. Un autre monument de la même époque, mais beaucoup plus ordinaire dans les collections, nous est donné par le cabinet de M. Le Carpentier. C'est un des côtés de la boîte de ces petits miroirs en métal, que les femmes portaient dans un étui accroché à la ceinture, ainsi que l'indique Eustache Deschamps :

> Et mirouer, pour moy ordonner,
> D'yvoire me devez donner,
> Et l'estuy qui soit noble et gent
> Pendu à chaenne d'argent.

Ces boîtes de miroir, qui étaient le plus souvent des dons de « druerie, » — c'est ainsi que l'on appelait les menus cadeaux que se font les amants,

— représentent d'ordinaire des sujets galants. Celui de M. Le Carpentier figure la chevauchée de mai : un jeune homme courant les bois avec sa moult aimée, sa très-aimée ou s'amie, suivant le degré d'avancement où il se trouve dans les bonnes grâces de la belle.

Comme les objets civils du moyen âge sont excessivement rares, nous devons signaler, dans la même collection Le Carpentier, un manche de coutelas du XIVe siècle, où, au milieu de branchages qui supportent un lion accroupi, un jeune homme galope la lance en arrêt, à l'opposite d'un autre homme assis un faucon sur le poing. C'est plus qu'un objet civil que nous trouvons à côté, c'est le groupe fort incivil d'un jeune homme et d'une jeune fille nus couchés côte à côte, les bras déjà enlacés, et prêts à s'embrasser. Cet objet dont nous ne nous expliquons point l'usage, prouve que le nu était plus étudié qu'on le pense par les imagiers du moyen âge, et que si la forme n'était point traduite par eux dans sa beauté idéale, elle l'était du moins en toute sincérité.

Nous en avons un second et charmant exemple dans une toute petite figure de femme nue de la collection de M. Wasset.

La dame n'a conservé de son costume que la coiffure qui forme de grosses touffes de chaque côté d'un visage dont la plénitude rappelle le type flamand, et qu'un voile tombant à droite et que relève par un mouvement gracieux sa main gauche qui passe en avant du sein. Comme accessoire, on ne voit à ses pieds qu'un de ces petits chiens dont la mode a commencé au XIVe siècle, pour reprendre faveur au XVIe et durer encore. Nous croyons que cette figure appartient à l'école flamande de la fin du XIVe siècle, qui, devenant bourguignonne en s'acclimatant à Dijon, nous semble avoir aussi sculpté un beau fragment de la collection Le Carpentier représentant les soldats d'une *Montée au Calvaire*. Nous croyons cet ivoire contemporain des beaux retables du musée de Dijon exécutés aux dernières années du XIVe siècle.

Le XVe siècle, si fécond pour la peinture, l'est moins pour la sculpture qui décroît et qui, à part quelques exceptions, tourne à la vulgaire imagerie là où elle n'est point soutenue par les exemples venus d'Italie. En tous cas, ce n'est plus elle qui domine, et il lui faut laisser la place à ce qui, jusque-là, n'en avait guère été que l'accessoire. Les ivoires du XVe siècle sont rares à l'Exposition, et nous ne nous en plaindrons pas, car l'accentuation du travail y tourne à l'acuïté, et souvent la grâce y devient grimace.

Le Bois. — Le bois fut la matière employée de préférence au XVe siècle pour les petites œuvres que, jusque-là, on avait faites

Digitized by Google

en ivoire, par suite des développements excessifs pris à cette époque par les retables des autels qui ont déshabitué les imagiers de travailler d'autre matière. En tous cas, l'Allemagne qui s'est plu à ciseler tant de charmants médaillons à l'époque de la renaissance, nous paraît avoir toujours eu pour lui une certaine prédilection. Cependant nous ne pouvons point attribuer à ce pays le beau dossier de selle qui, après avoir passé par les collections Debruge-Dumesnil, Soltykoff et Évans-Lombe, appartient aujourd'hui à M. E. Dutuit. Ce dossier dont la *Gazette des Beaux-Arts*[1] a reproduit une gravure empruntée au livre récent de M. J. Labarte, nous semble essentiellement français et de la seconde moitié du XIIIe siècle. Il offre la plus grande analogie avec les scènes sculptées dans les soubassements des portails de nos cathédrales, monuments qui sont bien heureux d'être des immeubles au premier chef : sans cela on les dirait importés d'Allemagne ou d'Angleterre.

Par contre, nous ne ferons aucune difficulté pour concéder comme allemand le beau bahut en chêne blanc exposé par M. Alfred Gérante et publié dans tous les détails de sa construction par M. E. Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire du Mobilier*. Nous trouvons une physionomie tout allemande et quelque peu sauvage dans cette armée de guerriers debout sous les arcatures qui décorent la face principale ainsi que dans les scènes populaires et les jeux de jongleurs qui remplissent les quatre feuilles du couvercle; d'autant plus que plusieurs de celles-ci sont presque identiquement reproduites dans les importantes miniatures d'un beau manuscrit des Minsingers que possède la Bibliothèque.

Ce précieux bahut, conservé dans toute son intégrité, est daté par la présence, dans l'armure des chevaliers, d'éléments de harnois bien caractéristiques de la fin du XIIIe siècle et des quinze premières années du XIVe. Ce sont les ailettes, petits appendices carrés, recouverts d'étoffe et toujours marqués aux armes de celui qui les porte, qui s'élèvent sur chaque épaule, comme pour protéger latéralement le cou. Ils servent d'épaulières à la cotte d'armes ou haubergeon, généralement sans manches à cette époque, dont les chevaliers se revêtaient par-dessus le haubert de mailles.

Nous classerons à la suite comme appartenant aussi au XIVe siècle, mais à l'Italie, un petit coffret rectangulaire à couvercle légèrement bombé, bien qu'il ne soit point en bois sculpté, mais en pâte moulée, puis peinte et dorée.

La composition des enduits du bois était très-importante au moyen

1. Numero du 1er août.

Digitized by Google

âge, et le moine Théophile donne la recette de ceux que l'on employait au XIe siècle. Ces enduits, poncés, peints, poncés de nouveau, puis vernis, acquéraient un éclat que plusieurs monuments de ces époques reculées parvenus jusqu'à nous n'ont point encore perdu. C'est avec un enduit de cette nature que fort probablement ont été moulés les deux personnages plusieurs fois répétés sur le coffret de M. Baur, et qui représentent sous un arc en ogive un jeune homme revêtu de la jaquette courte du XIVe siècle, agenouillé devant son amie.

Mentionnons rapidement un coffret plat en bois de cèdre sculpté, au XVe siècle, d'animaux dans des médaillons circulaires, avec inscriptions allemandes, appartenant, comme le bahut, à M. Alfred Gérante; un autre petit coffret, également en bois de cèdre, exposé par M. Gœpp, et que nous aurions dû classer au XIIe siècle, et quelques petits meubles de même nature fournis par M. Le Carpentier et décorés de réseaux flamboyants sur chacune de leurs faces. Nous avons hâte de revenir à la sculpture, dont la revue sera malheureusement bientôt faite.

Deux petites figures de prophètes en bois de chêne, appartenant à M. Wasset, représentés avec de longues barbes, un lourd chaperon et une ample robe à ceinture en gros drap, comme de vrais juifs de Gand, nous rappellent l'art bourguignon du XVe siècle, et ne sont point indignes des belles choses que Clos Sluter et ses aides sculptèrent à Dijon. C'est le même air bourgeois et le même art familier qu'aux belles figures du *Puits de Moïse*.

Alors, et à l'instigation des Van-Eyck, on abandonne la tradition antique dans l'art; peintres et sculpteurs prennent leurs modèles autour d'eux, dans le bourgeois qui se prélasse sur le pas de sa boutique, sur le juif qui court au Ghetto, l'escarcelle pleine, après en être sorti à pas furtifs pour rapiner; sur le soldat qui passe, bizarrement accoutré; sur sa femme, sur sa fille et sur les demoiselles, femmes des bourgeois ses compères. L'étude de tous ces gens vêtus de gros drap ou de camelot altère le caractère de la sculpture, et, en place de ces plis savants des trois siècles écoulés, on ne voit plus que vêtements pris sur nature, aux plis obtus, courts et cassés. S'il fut jamais une époque où la réalité domina l'art, ce fut le XVe siècle dans le Nord.

Mais, sous la même influence, une autre révolution s'opère alors dans la sculpture. Jusque-là, comme on a pu le voir par les monuments que nous venons d'étudier, les bas-reliefs sont sans profondeur. Tous les personnages se meuvent sur un même plan, et à peine un détail en légère saillie sur le fond indique-t-il le lieu de la scène. C'est ainsi que la sculpture en usa depuis l'antiquité jusqu'au XVe siècle, et, si nous ne pouvons

Digitized by Google

en dire autant de la peinture antique que nous ne connaissons guère, nous pouvons affirmer que le pinceau au moyen âge ne se donna point à cet égard plus de libertés que le ciseau. Mais aussitôt que les Van-Eyck eurent déchiré la draperie suspendue au fond des tableaux des maîtres colonais, leurs maîtres, pour ouvrir la perspective des paysages profonds et verdoyants que ces draperies dissimulaient, le statuaire s'efforça de rivaliser avec la peinture.

Tel est le bas-relief en bois peint, et doré sous des vernis colorés, exposé par M. Germeau, et qui figure *la Présentation au temple*, avec l'édifice, l'autel, les acteurs indispensables à la scène, les chantres au lutrin et les commères du quartier empressées au spectacle.

Dans ce fragment probable d'un plus vaste ensemble, on croirait voir mis en scène un de ces tableaux gothiques que l'on attribue à Martin Schoën avec trop de complaisance. Ce sont les mêmes types, laids ou vulgaires; les mêmes accoutrements bizarres, à moitié réels, à moitié transformés par la fantaisie; la même acuïté des plis multiples et sans raison.

Un petit groupe en bois de poirier à M. Wasset, qui représente saint Luc peignant la Vierge; une Annonciation posée au centre d'un petit triptyque, dont les volets peints nous semblent français, appartiennent au même art cassant et maniéré.

Le ciseau de l'imagier allemand ou flamand s'est humanisé pour tailler au xve siècle, dans le tilleul, le ravissement de la Magdeleine soutenue dans les airs par des anges. Car, cette forme velue représentée dans le bas-relief de M. Martin, qui n'a d'humain que le visage, les extrémités, les genoux dépouillés par la prière, et les seins, nous ne savons pas pourquoi, c'est la Magdeleine. Le xve siècle l'a toujours représentée ainsi, interprétant dans le sens le plus bizarre ce passage de la légende où il est dit que la belle pécheresse n'était dans la Sainte-Baume vêtue que de ses cheveux.

Une réaction se fit, comme le témoigne une élégante statuette en buis, d'assez grandes proportions, qui appartient à M. Joseph Fau, et une Sainte Barbe exposée par M. le baron Alphonse de Rothschild, et provenant des cabinets Daugny et Norzy. Un assez grand nombre de figurines de même style nous sont connues, et nous croyons en retrouver les types dans les sculptures un peu exubérantes des tombeaux de l'église de Brou. Il y eut là, dans ce coin de la Bresse, une école qui se développa, vers la fin du xve siècle, sous une double influence italienne et flamande.. Elle se manifeste par des œuvres légèrement maniérées et d'une exécution précieuse, où la renaissance se fait pressentir en dépit

Digitized by Google

de la tradition, qui est encore gothique. C'est ce double caractère que nous revoyons dans les statuettes de M. Joseph Fau et de M. le baron A. de Rothschild, sœurs par la forme, par la grâce et par le sentiment, de ces vierges et de ces saintes que peignait Jehan de Mabuse après avoir vu les œuvres de Léonard de Vinci.

Nous ne connaissons point les stalles de la cathédrale de Bâle, et nous ignorons si elles existent encore; en tout cas, leur imagerie devait être fort remarquable, si nous en jugeons par deux têtes de femmes, enveloppées de voiles et de cornettes, qui proviennent, dit-on, des supports de leurs accoudoirs. Ces deux fragments, du cabinet de M. Germeau, largement et simplement sculptés, appartiennent au plus bel art d'au delà du Rhin et du xve siècle.

Le même art, mais à une époque qui confine à la renaissance, a produit un grand retable à volets qui est passé de la collection Debruge-Dumesnil dans la collection Soltykoff, et de là dans le cabinet de M. Le Carpentier [1].

Nous empruntons à M. J. Labarte la description de cette œuvre :

« Ce retable est divisé en sept arcades surbaissées qui renferment chacune une figure en bas-relief. Dans l'arcade du milieu, qui est en surélévation, la Vierge couronnée, tenant en ses bras son divin Fils, est placée au centre d'une auréole flamboyante. Sous les arcades qui l'avoisinent, on voit d'un côté sainte Barbe, de l'autre sainte Catherine. Sur le volet droit, dans des arcades plus étroites, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste; sur le volet gauche, saint Christophe et saint Sébastien. Au-dessous de l'arcade du milieu, Jésus, couronné d'épines, est présenté au peuple par la Vierge et saint Jean en figures à mi-corps. Ce bas-relief carré vient reposer sur un socle qui élève le retable au-dessus du sol, et qui est sculpté d'une Sainte Face.

« Aux extrémités supérieures et inférieures de chaque volet se trouvent des parties carrées servant à recouvrir, lorsque l'on ferme ces volets, la partie en exhaussement de l'arcade du milieu et le bas-relief de l'*Ecce homo,* placé au-dessous. Dans ces parties sont des figures à mi-corps : deux prophètes dans le haut, deux apôtres dans le bas, » ce qui est contraire aux lois iconographiques, qui, faisant de l'ancienne loi la figure de la nouvelle, veulent que les prophètes soient toujours placés au-dessous des apôtres.

De cette œuvre, qui n'est rien moins que simple dans son architecture comme dans son imagerie, où il n'y a guère de surfaces qui soient

1. Publié dans l'Album de l'*Histoire des arts industriels* de M. J. Labarte.

Digitized by Google

laissées en repos, les cheveux volant au vent en abondants flocons, les plis se cassant en tous sens, comme s'ils étaient en clinquant, il se dégage cependant quelque chose de triste et de douloureux, malgré les coquetteries de la Renaissance. Type de ce xve siècle, si troublé et si malheureux qu'il se prit à représenter le Christ à son image : sanglant et nu, souffreteux et accablé de maux.

M. Paul Mantz, notre ami, nous dira quelles furent à la renaissance les joies du réveil. Pour nous, nous restons pour aujourd'hui sur cette image douloureuse d'une époque qui fut si grande et si complexe que les meilleurs esprits et les plus sincères ne sont point encore parvenus à s'entendre pour la juger sans passion, soit dans ses institutions, soit dans ses arts, qui seuls nous importent ici.

ALFRED DARCEL.

(La suite prochainement.)



Digitized by Google

DE QUELQUES ARTS

QUI S'EN VONT





A Photographie, la bête et vile photographie, qui voudrait bien se faire passer, et non sans quelques semblants de titres, pour le vrai art de notre siècle, a donné le coup de mort, innocemment, par le fait seul de son éclosion, à trois ou quatre arts secondaires, très-florissants encore la veille même de sa naissance, et qui avaient tenu jadis une place importante dans notre école : je veux parler de la gravure au burin, de la lithographie et de la miniature.

Je porterai, je l'avoue, très-légèrement leur deuil; tout art qui ne sait pas subjuguer les esprits d'élite de son temps et par eux fièrement se faire accepter par la foule n'est pas digne de vivre. S'il meurt, c'est bien fait; les hautes aspirations des esprits, s'il leur en reste, se traduiront d'autre manière. Notre siècle plus industriel encore qu'industrieux, et qui tout en faisant grande parade de sentimentalité pour les arts est toujours bien aise, au fond, de remplacer par une machine un noble instrument de la cervelle humaine, a trouvé l'occasion belle pour supprimer, à la même heure, les graveurs, les lithographes et les miniaturistes, sans parler des peintres d'architecture, au profit du joli petit appareil des photographes; vous êtes témoins qu'il n'y a pas manqué; il n'a vu, dans son jugement brutal, mécanique, parcimonieux, que des parasites inutiles au génie de création, là où ce génie trouvait encore une petite troupe de fidèles et zélés serviteurs; mais enfin le coup est porté, implacable, incurable, nous n'avons plus qu'à panser les victimes.

Digitized by Google

Il serait dur, n'est-ce pas? il serait peu généreux, de leur faire entendre, à ces malheureux, sur leur lit d'agonie, qu'eux-mêmes ont préparé leur propre ruine ; et qu'à force de donner à l'art l'apparence du métier, les graveurs et les lithographes ont appelé un métier plus sûr et plus économique. Cela les consolera-t-il qu'on leur dise que le public leur avait tendu ce piége, le public qui les abandoune aujourd'hui avec une si cruelle indifférence, et qui les avait conduits peu à peu à un si triste énervement. Voilà deux siècles et demi, si je compte bien, que la gravure en France, j'entends la gravure savante et d'apparat, fait fausse route; voilà deux siècles et demi qu'on lui en fait gloire, la faute n'en est ni à elle-même, ni à ses bons vieux maîtres, ni à l'Italie, ni à nos grands artistes; la faute en est à deux ou trois Allemands, et à la pauvreté de goût de nos propres amateurs. Nos peintres, Dieu merci, n'en ont pas souffert; ils ont toujours su trouver auprès d'eux, et de leur temps, des traducteurs fidèles, et de même que Raphaël avait eu Marc-Antoine, Rubens Bolswert et Vorsterman, Vouet a trouvé Dorigny et P. Daret, Poussin a trouvé Jean Pesne, Claudine Stella et Etienne Baudet; Lebrun a les Audran; Jouvenet a Desplaces; Rigaud a Drevet; Lemoine a Cars; Watteau a trouvé Boucher, B. Audran, Liotard, Cochin, Aubert, Larmessin, Aveline, tous ceux de son temps; tous aussi, et Demarteau entre tous, ont fait merveille avec Boucher; Chardin a eu Surrugue et Lépicié; Vernet a eu Le Bas; Greuze, Flippart et Massard; David a trouvé Morel et R.-U. Massard, Prud'hon Roger et Copia; M. Ingres, Richomme et Pradier. Comme vous le voyez, il n'en est guère qui n'aient rencontré leur homme, et c'est là le point capital pour l'histoire et l'honneur de la gravure.

Mais à côté de cet excellent rôle d'humble servante, de naïve interprète des grands peintres ses contemporains, la gravure a prétendu à une importance personnelle, à un éclat indépendant des maîtres: de là date l'erreur funeste. Aux premiers âges de la gravure, et l'on peut dire durant les deux premiers siècles, nul graveur ne s'avisa de traduire autre chose que ses propres créations ou celles des plus fameux artistes de son époque; il les traduisait sans efforts, dans le propre goût du dessin ayant cours autour de lui; car en chaque période d'école, il circule je ne sais quel air respiré en commun qui vous pénètre des mêmes visées et des mêmes procédés que les artistes supérieurs, et vous rend toute naturelle l'intelligence des beautés qu'ils ont conçues. D'ailleurs le plus souvent le maître est là, qui vous enseigna peut-être lui-même dans son atelier les habitudes de son crayon, et peut d'autant mieux vous éclairer et vous diriger dans la traduction de telle ou telle de ses

Digitized by Google

œuvres, et quoi que l'on fasse d'après lui, fût-ce d'une main inhabile ou grossière, on ne fera jamais faux.

Le temps qui vit Marc-Antoine, Mantegne et les Mantouans, Albert Durer, Martin Schœn et leur école, et les traducteurs des grands travaux de Fontainebleau, et jusqu'à nos graveurs de crayons y compris Nanteuil, voilà l'âge d'or de la gravure; tout y est simple, sincère et varié. Mais dès que vous commencez à voir poindre cette odieuse calligraphie des Bloemaert et des Sadeler, qui est à la gravure ce que Passaroti est à Michel-Ange, et dès que le pauvre Michel Lasne et quelques-uns d'alors appliquent ce clinquant à la traduction de maîtres très-antérieurs dont la noble simplicité leur échappe, tout est perdu. On ne va plus songer qu'à mettre les trompeuses ressources du métier à la place de l'interprétation naïve, et les tours de force d'une pratique éblouissante noieront le charme intérieur des plus tranquilles chefs-d'œuvre. Tout visait de bonne foi au grand et au parfait dans le siècle de Louis XIV, et on l'a atteint en plus d'une sorte; mais aujourd'hui pouvons-nous ne pas mesurer le tort qu'ont fait au vrai art de la gravure, les beaux burins, la perfection du travail, l'éclat froid et apprêté d'Edelinck, de Poilly, de Roullet et de Spierre. Des deux plus illustres graveurs du *Cabinet du Roy*, l'un, le vrai Français, Gérard Audran, a gardé durant la bonne moitié du XVIIIe siècle une légitime et excellente influence; mais en fin de compte et pour le malheur de notre école, c'est le Belge Edelinck qui l'a emporté. Nos graveurs, petits-fils de Wille par Bervic et arrière-neveux d'Edelinck, ne se souviennent guère aujourd'hui des admirables libertés du fier burin d'Audran.

Ils l'ont voulu, qu'ils en portent la peine. Ils ont voulu se distinguer de ceux de leurs pauvres confrères qui ne connaissaient que la pointe et s'attachaient humblement à imiter les leçons que les peintres eux-mêmes leur avaient données en leurs heures de loisir. Cruel retour des choses d'ici-bas : ce sont ces humbles-là qui vont leur survivre et hériter des dernières faveurs de l'art de la gravure.

M. Robert-Dumesnil a consacré huit volumes au catalogue des pièces gravées par les peintres français. Adam Bartsch, avant lui, avait trouvé matière à vingt autres volumes en décrivant les pièces semblables gravées par les maîtres des autres pays. C'est qu'en effet, dans tous les temps et partout, que l'on soit Claude, Rembrandt, Van Dyck ou Goya, les peintres se sont plu à jouer avec les caprices de la pointe et de l'eau-forte et à leur demander une expression nouvelle et intime de leur propre manière. En France, je le disais, nous n'y avons pas manqué, et Cousin, Vouet, Lesueur, Le Brun, S. Bourdon, Mignard, Watteau,

Digitized by Google

les Coypel, Boucher, Oudry, Pierre, Vien, c'est-à-dire tous ceux qui ont dirigé le courant de notre école, ont laissé de ravissantes eaux-fortes pleines de verve, de liberté et de génie, et dont l'exacte imitation était le premier devoir des graveurs de métier qui aspiraient à traduire leurs autres ouvrages. Pour moi, je ne comprendrai jamais, quand un maître a laissé de sa main un échantillon de gravure, ou s'il a, comme Raphaël pour Marc-Antoine, Rubens pour Bolswert, Poussin pour Jean Dughet et P. Del Po, formé sous ses yeux un graveur accrédité, je ne comprendrai jamais qu'un praticien du métier ait la sotte présomption d'imposer à la gravure des œuvres du peintre un procédé autre que celui qu'il a pris soin d'essayer et d'indiquer lui-même; et c'est pour cela, je l'avoue, que dans la reproduction de certains maîtres toute gravure autre que celle à l'eau-forte me semblera éternellement une impiété. L'habitude de l'eau-forte se perd un moment au temps de David et de son école; elle ne semble plus entretenue, comme le feu de la Vestale, que par ce bon chevalier Denon, lequel, malgré son grand rôle sous l'ère impériale, appartient plus par son âge et ses goûts d'esprit, à l'époque de Louis XVI qu'à celle de la révolution. Il est vrai que la fermeté correcte et solennelle du burin convient particulièrement aux tableaux de David, de Girodet, de Gérard, j'ajouterai même de M. Ingres, le dernier des grands maîtres italiens; la fantaisie un peu trop vive et impatiente de la pointe n'a rien à voir dans ces solennités; elle s'y serait morfondue; mais dès que reparaît dans la peinture française la veine libre qui sort de l'atelier de Gros, reparaît à la même heure l'eau-forte avec ses hardiesses pétulantes et passionnées. Elle partage avec la lithographie la faveur des peintres, et si elle paraît lui céder un moment, nous la voyons aujourd'hui reconquérir en maîtresse tout le terrain que semblent déserter à jamais le burin et la lithographie, — et des sociétés se former en son nom pour rappeler aux paysagistes que P. Potter, Ostade, Claude, Rembrandt, Ruysdael, Berghem, Dujardin, Canaletti, lui doivent une part de leur œuvre féconde et de leur renommée, — aux éditeurs de beaux livres, qu'il lui appartient et non au froid burin de donner une vie gaie et alerte à l'imagination des conteurs et des poëtes, et c'est le pauvre Poulet Malassis qui lui avait rendu le premier cette jolie prérogative. — La société des aqua-fortistes dont nous venons là de prononcer le nom, quand elle ne compterait pas dans ses albums la multitude de belles pages que nous y avons vues de Ch. Jacque, de Chaplin, de Meryon, d'Hédouin, de Bracquemond, de Ribot, de Jacquemard, de Daubigny, de P. Huet, de Gaucherel, — quand elle n'aurait fait que remettre de force dans la main des peintres d'histoire et des dessinateurs l'instru-

Digitized by Google

ment dont surent si bien user jadis, dans leurs moments de caprice, tous les chefs de notre école que nous nommions tout à l'heure, et qui illustra au-dessous d'eux Bosse et Callot, les Lepautre et les Silvestre, cette société aurait rendu un signalé service à la peinture de notre temps, et aurait sauvé du vieil art de la gravure tout ce qui bientôt va en survivre.

La lithographie, plus délaissée, plus dépourvue de travaux et d'honneurs que la gravure, et qui littéralement se meurt faute de besogne, aura vécu juste un demi-siècle. Son origine est des plus nobles : elle n'est point sortie comme sa sœur aînée de l'atelier des orfévres. Elle n'a pas eu besoin, comme elle, qu'un Louis XIV, à la demande d'un Nanteuil, l'affranchît des entraves serviles d'une confrérie de métiers. La lithographie, jamais on ne vit art éclos sous plus favorable étoile : ce sont les peintres qui l'ont couvée, qui l'ont allaitée; elle passe en un instant de Carle Vernet qui l'a prise enfant, à Géricault qui la fait femme. Les plus fiers, tels que Prudhon, Ingres et Gros, la courtisent; elle fait la fortune des plus populaires, Horace Vernet, Charlet, Bonnington, Bellanger, Gavarni, Daumier, Eugène Lami, Raffet, les Deveria, A. de Lemud ; chacun trouve en elle l'instrument le plus souple et le plus docile: elle est pure et douce avec les sévères, elle est chaude et violente et colorée avec les passionnés; elle seule a su nous redire les tons vigoureux et éclatants de Géricault, de Decamps et de Delacroix. Delacroix n'a jamais eu, n'aura jamais d'autre interprète. C'est en vain qu'il s'est lamenté toute sa vie à la recherche d'un graveur. Qu'eût fait, je vous le demande, la précision du burin de cette vaguesse morbide, de cette inquiétude douloureuse? et quand Flandrin a voulu exprimer lui-même la sérénité voilée des saints de sa frise immortelle, s'est-elle montrée sous son crayon assez calme et assez monochrome? Longtemps elle était restée mêlée à la peinture, nos peintres ne travaillant qu'avec elle et pour elle. Elle avait certainement pris une influence mystérieuse sur leur pinceau, car autrement comment expliquer les prodiges d'assimilation que nous avons vus de certaines toiles et de certaines pierres? Pour moi, je suis convaincu que les œuvres modernes, contemporaines de la lithographie, c'est-à-dire celles qui datent de 1820 à 1860, ne seront jamais si bien exprimées que par la lithographie, et pendant que nous voyons encore parmi nous quelques bons lithographes ayant étudié et travaillé durant cette mémorable époque de notre art, je crois qu'ils doivent être utilisés d'urgence à reproduire les meilleurs ouvrages des maîtres de ce temps-là. Dans quinze ans il sera trop tard : le sentiment de l'époque se sera évanoui en eux, évanoui surtout dans leurs héritiers, s'il en survit.

Digitized by Google

A côté des peintres se servant du crayon lithographique pour écrire directement et intimement leur pensée, il s'était bien formé une petite troupe de praticiens lithographes, très-habiles, très-peintres encore, et qui n'avaient qu'un tort, celui de tendre tout doucement à la spécialisation du métier. Bien que la petite odalisque dessinée sur pierre par M. Ingres vaille mille fois mieux dans son simple trait que la grande lithographie de Sudre, et la femme à la colombe de Prudhon cent fois mieux que les délicates frises d'Aubry-Lecomte, et les Hamlet et les Faust de la main de Delacroix, dix fois mieux que ceux de Nanteuil et de Mouilleron, il est certain que des artistes de cette taille étaient, sont et resteront jusqu'à la fin d'incomparables traducteurs de nos maîtres nouveaux. Soulange Tessier a fait d'étonnants trompe-l'œil des paysages à troupeaux de Rosa Bonheur. Français, Baron, Eug. Leroux, J. Laurens ont crayonné d'après les tableaux de Corot, de Marilhat, de Decamps, de Robert Fleury, d'Isabey, de J. Dupré, de tous les grands paysagistes et peintres de genre qui hier encore donnaient la vie et l'éclat à notre école, des images si fidèles et si ardemment colorées, et d'une exécution si séduisante, qu'ils se peuvent justement vanter d'avoir autant fait que leurs modèles mêmes pour la popularité de cette école.

Quant à la miniature, elle venait des manuscrits religieux du moyen âge, et la piété lui avait tout d'abord conservé un grand caractère de simplicité et de force. Fouquet l'enlumineur la transmet à Clouet le crayonneur, et ces deux grands peintres, car peintres ils étaient ceux-là, peintres de toute peinture, la maintiennent au niveau des manifestations les plus complètes de l'art. Cent ans se passent et arrivent les spécialistes. Là encore, la spécialité a tout perdu, ce terrible principe de la spécialité qui s'en va de jour en jour diminuant les hommes, et qui bientôt les aura rendus microscopiques. Pour Dieu, est-ce que les pères de l'art, Giotto, Fra Beato, Verocchio, Leonard, Michel-Ange, Raphaël, Jules Romain, Cellini, le Rosso, le Primatice, Cousin, Vouet, Poussin ou Puget étaient des spécialistes? Si Jules II avait demandé une miniature à Michel-Ange, Michel-Ange la lui aurait faite, et croyez-m'en, elle eût mieux valu que la vôtre. Pensez-vous que les Pisans, Dupré ou Varin se fussent tenus pour satisfaits d'eux-mêmes si on les eût condamnés toute leur vie à ne graver que des gros sous? — Qui peut le plus peut le moins, voilà en art la grande maxime.

Depuis Duguernier, Bernard et Petitot, on s'est habitué à faire une famille à part des portraitistes en émail et en miniature. Dans un genre réduit à cette mesure, on n'a point tardé à voir apparaître la préciosité, et la main mignarde des femmes. Or un genre de peinture que l'on peut

Digitized by Google

appeler spécialement un art de femme n'est plus un art : quoi qu'en dise Buonarotti, la peinture ni aucune de ses branches n'est art de femme. Les femmes qui excellent à peindre, vous remarquerez que ce qu'on louera en elles c'est leur esprit mâle, c'est la vigueur de leur pinceau. Qu'on porte culotte ou jupon, on n'est artiste qu'à la condition de dédaigner les mièvreries du goût de l'ordinaire des femmes, et c'est pour cela que la Rosalba et Liotard, que Fragonard, Hall, Cosway, J. Guérin, Saint, M[me] de Mirbel (je ne veux nommer ni vivants, ni vivantes, autrement je citerais M[me] Herbelin dans ses bons ouvrages, et M[lle] Morin, la dernière venue) sont des peintres de la grande espèce. Honni soit qui mesure leurs cadres ! Si donc la photographie fait un massacre général des miniaturistes de profession, qui ravalaient le goût bourgeois et faisaient, on ne sait comment, survivre leur innocente industrie à la mode des tabatières, n'en soyons point inconsolables, le jour où un amateur voudra encadrer une miniature dans un bijou de famille, il s'adressera au premier peintre d'histoire venu, lequel prendra une loupe et lui exécutera du bout du pinceau un de ces petits chefs-d'œuvre de finesse et de largeur de touche que ses pareils ont produits de 1550 à 1650, et que nous avons tous admirés soit à Florence, soit dans la collection de M. de Lestang-Parade à Aix. Ainsi sera sauvée la miniature en restant dans les attributs de la grande peinture.

Que si les pauvres gens, hommes ou femmes, qui ont consacré leurs yeux à ce terrible métier de myopes, pour lequel il fallait de très-sérieuses et très-solides études, ne peuvent, comme nous l'avons vu faire à M. de Pommayrac et à d'autres, rentrer par la peinture à l'huile ou le pastel dans le grand giron de l'art, et refusent de se laisser choir dans l'industrie de l'éventailliste, l'évolution de la mode en nos manufactures leur offre la décoration de ces faïences dont s'emplissent avec fureur toutes les maisons de nos riches, travail auquel les ont dès longtemps préparés la pratique des tons d'aquarelle et de gouache et la combinaison des couleurs passées au feu. Ils croiront déroger : mais qu'y faire ? Mieux vaut cent fois être les premiers artisans de l'industrie française que les derniers des artistes. Il faut pourtant bien s'entendre sur ce nom d'artiste. L'artiste est celui qui crée, qui évoque les apparences de la nature, qui met en mouvement la forme humaine soit par le pinceau, soit par l'ébauchoir; les autres, ornemanistes ou reproducteurs patients de l'œuvre de l'artiste, orfèvres, potiers, émailleurs, tapissiers, verriers, ne sont, ne seront jamais que des artisans.

Ainsi l'on doit prévoir que dans un avenir prochain, par les incessants et prodigieux ravages de l'invasion photographique, le vieux tronc

Digitized by Google

éternellement verdoyant de l'art se trouvera émondé et soulagé des branches qui ne lui étaient point absolument utiles. La pointe et le crayon du graveur et du lithographe resteront aux mains du peintre comme modes d'expression de sa pensée, au même titre que ses pinceaux. Les artistes ne trouveront plus entre eux et le public ces intermédiaires froids et incomplets qui glaçaient l'œuvre et la laissaient rancir avant d'en répandre l'image. La limite qui sépare l'art du métier deviendra plus nette et plus visible à tous. Peut-être viendra-t-il un temps où la tradition de la gravure au burin sera aussi absolument perdue que le fut durant tout un siècle la tradition de la peinture sur verre; mais le jour où les revirements de la mode ramèneraient le besoin du burin, soyez tranquilles, nous la verrions reflorir en un instant avec plus de jeunesse et avec le même épanouissement qui favorise à cette heure l'art des verriers, entièrement oublié il y a trente ans, foisonnant aujourd'hui dans tous les coins de la France. L'École française, quoi qu'il arrive, ne perdrait guère à ce sommeil.

D'ailleurs, que voulez-vous que nous fassions de cet art de tortue, nous siècle si pressé? On voit par la richesse de l'œuvre de nos graveurs des deux autres siècles, avant Wille et Bervic, que dans ces temps de loisir sensé et de bonhomie laborieuse on taillait une planche, voire la plus importante, avec la même hardiesse, la même liberté et la même abondance que nous crayonnons aujourd'hui une pierre. La lenteur impatientante des burins actuels, lesquels ne savent plus mener la moindre planche à fin en moins de cinq ou six ans, quand il ne leur en faut pas dix ou quinze, a rendu indispensable le recours à une autre gravure plus expéditive; de là la résurrection de cette branche du métier que l'on croyait si bien morte en France depuis cent ans, dont Papillon avait écrit l'histoire, comme on écrit une nécrologie, et dont, il y a cinquante ans, les procédés traditionnels n'étaient plus dans ce pays-ci conservés pieusement que par une famille, les Godard d'Alençon, de même que les Levieil de Rouen avaient sauvé les traditions de la peinture sur verre. On se rappelle quel essor reprit en quelques années la gravure sur bois guidée par les crayons de Gigoux, des Johannot et de Granville, à travers les chefs-d'œuvre de l'esprit humain; ce fut le beau temps. La voilà désormais liée à la fortune du journalisme; elle le gouverne, il ne peut vivre sans elle. Comme lui, par malheur, elle s'improvise et comme lui ses travaux trop hâtifs ne vivent plus guère qu'un jour.

Cependant que vont devenir tous les savants graveurs et excellents lithographes que la photographie est venue surprendre et désemparer au beau milieu de leurs succès, au plus fort de leur talent? Faut-il laisser

Digitized by Google

périr sans secours, et sans utiliser le reste de leur courageux amour de l'art, cette troupe d'habiles gens, justement fiers de leurs longues études et de leurs œuvres passées, et qui comptent à peine quelques rivaux en Europe? Non point, s'il vous plaît. La surintendance des Beaux-Arts l'a bien compris, et elle n'y épargne ni ses soucis ni ses écus. On assure que depuis dix ans il n'y a pas eu moins de 500,000 fr. de commandes pour la chalcographie impériale.

Déjà, sous l'autre règne, une bonne pensée, qui par malheur avorta, aurait pu remettre la gravure en son vrai chemin, et lui rendre cette popularité qu'elle n'a dû depuis trente ans qu'à ses reproductions vraiment admirables des œuvres de P. Delaroche. Lorsqu'on se préoccupait des modes de publicité à donner aux collections historiques de Versailles, M. de Cailleux, directeur des Musées, eut, m'a-t-on raconté, l'idée de faire graver par les artistes eux-mêmes les tableaux qui leur étaient commandés pour ce musée. Quoique l'ensemble des peintures nouvelles, improvisées à grands frais pour les galeries, n'offre, au point de vue de l'art, qu'un résultat médiocre, il est certain qu'une série de planches, où ces ouvrages eussent été reproduits soit par la pointe facile et brillante des artistes de cette période, soit sous leur direction et responsabilité immédiate, eût offert une publication infiniment intéressante par la variété des outils et des tempéraments. Certaines inexpériences même n'eussent pas été sans charme. La verve que portent avec eux et dans leurs moindres œuvres les créateurs directs, eût donné le ton aux graveurs de métier, et le mariage étroit, dans une publication de cette haleine, des graveurs et des peintres pouvait rapprocher utilement les deux arts et pour un long temps peut-être retremper la gravure. Une aussi bonne pensée ne fut, hélas! qu'un rêve. M. Gavard obtint le privilége d'exploiter en estampes anodines les galeries historiques de Versailles; vous savez ce qu'il en a fait.

M. Haussmann, qui a l'orgueil des grands travaux exécutés par ses ordres, — et il y a bien de quoi, — a eu la pensée de faire graver un nombre considérable de planches reproduisant les ouvrages les plus éminents de peinture et de sculpture dont nous avons vu décorer dans ces derniers temps les églises et monuments publics de Paris. A la bonne heure, ce sera là vraiment une très-louable entreprise, et si la gravure moderne peut faire merveilles et laisser un glorieux testament, ce sera dans une œuvre pareille. Pas un vrai peintre d'histoire de notre école moderne qui n'ait écrit son nom en quelque superbe peinture aux plafonds de l'hôtel de ville, aux chapelles de nos églises, aux lambris de nos palais: Ingres, Delacroix, les deux Flandrin, Delaroche, Benouville,

Digitized by Google

Lehmann, Couture, Cabanel, Orsel, Perrin, Ziegler, Chassériau, Roger, Amaury Duval, Drolling, Gérôme, Magimel, Maréchal de Metz, Corot, Lanoue, tous ont laissé là de leur meilleur; et une telle représentation bien choisie et bien conduite de notre peinture monumentale donnera de nous à l'Europe une mesure gigantesque qui mettra d'un souffle à néant tous les fantômes tant vantés des cartonniers d'Allemagne.

La surintendance des Beaux-Arts avait, elle, une œuvre nationale à compléter, et le cadre de ses commandes était tout tracé : c'était l'œuvre si dignement commencée par Colbert et connue sous le nom de Cabinet du Roi, bien royale entreprise en effet, et pour laquelle furent exécutés dès le principe les chefs-d'œuvre d'Edelinck, de Masson et d'Audran, ***la sainte Famille*** de Fontainebleau, ***la Nappe*** et ***les batailles d'Alexandre***. Je veux parler de la reproduction des plus célèbres ouvrages du cabinet de nos rois, devenu la grande galerie du Louvre, à laquelle s'était venue joindre la reproduction des palais, des jardins, des batailles et des fêtes. Cette collection qui, par la réunion en 89 de toutes les planches appartenant à la nation, et par des commandes et acquisitions incessantes, s'est élevée à quatre mille planches, et écrase par le nombre et la variété la fameuse chalcographie romaine, l'empereur a voulu qu'elle fût l'asile des derniers beaux ouvrages que produira le burin français. Le bataillon décimé de nos graveurs a donc été appelé à traduire les tableaux de notre Louvre, célèbres en Europe, qui manquaient à la chalcographie impériale. Encore quelques années, et tous, j'entends tous les dignes, y auront passé. D'aucuns, il faut le dire, n'ont pas été trop maltraités; il est même, dans le nombre, quelques planches que ne désavoueraient pas les artistes employés par Colbert, et qui ajoutent encore, s'il est possible, au grand renom d'Henriquel et aux justes réputations des François, de Caron, de Dien, de Lefebvre, de Salmon, de Daubigny, d'Hédouin, de Bracquemond.

Après Fra Beato et le Pérugin, après Raphaël, Corrége, André del Sarte, Giorgion, Titien, Jules Romain, Rubens, Van Dyck, Terburg, Ruysdael, etc., on est venu à Lesueur, Lenain, Watteau, Oudry, Boucher; encore un pas, de grâce, et on arrivera aux illustres d'avant-hier et d'hier; encore un, et l'on abordera aux plus fameux d'aujourd'hui, et ce jour-là on se trouvera dans le véritable esprit de Colbert et de tous les surintendants qui après lui ont poursuivi le grand œuvre de gravure du Cabinet du roi. Voyez notre chalcographie à côté d'une planche d'après un maître ancien, vous rencontrez vingt cuivres de graveurs du XVIIe et du XVIIIe siècle d'après des contemporains, et vous ne nierez point que ces cuivres ne soient les meilleurs de la collection; ils sont

Digitized by Google

vivants, ils sentent leur temps, en cela ils sont inimitables. Les planches où nos graveurs actuels dépensent le plus de science, de peine et de talent d'après des peintres d'il y a deux cents ans, pourront être, dans cent ans d'ici, égalées et dépassées peut-être par d'autres burineurs, s'il en reste au monde. Mais celles qu'ils exécuteraient d'après les artistes les plus estimés de notre siècle sur un terrain bien connu d'eux, dans les habitudes de leur goût et de leur crayon, ces planches demeureraient, par la justesse et la pénétration du sentiment intime, des œuvres vraiment accomplies et que nul plus tard ne pourrait refaire. Jugez ce que serait le *Plafond d'Homère* traduit par le graveur du portrait de Bertin. Imaginez les meilleurs Vernet de Versailles traduits par Girardet, Blanchard ou Massard. Hédouin et Masson seraient certes plus à l'aise devant un Delacroix que même devant un Boucher ou un Lenain. Vous avez vu Flameng devant *la Source* de M. Ingres, confiez-lui *l'Angélique* du maître, ou *le Jeune rêveur au bord de la mer* de Flandrin, confiez le *Cherubini* à Gaillard, vous verrez ce qu'ils feront. Faites graver par le grand prix de Rome, fraîchement revenu d'Italie, l'œuvre jugée digne à chaque salon de la médaille d'honneur, comme les anciens académiciens faisaient graver leurs morceaux de réception, vous verrez quel intérêt cela ajoutera à votre médaille et quel vivant souvenir il restera au bout d'un temps, dans vos cartons, de l'école contemporaine.

Que de planches aussi dans l'ancien fonds de notre chalcographie, et non des moins intéressantes et des moins recherchées, sont consacrées aux fêtes, batailles et cérémonies de toutes sortes! On n'attache plus, je le sais, à ces fêtes de cour la même importance qu'au temps jadis, on en laisse la représentation aux journaux *illustrés*, qui ne s'aident pas le plus souvent de documents assez fidèles. Cependant le public et les historiens seront toujours friands de telles images, et elles sont loin de rabaisser, dans l'estime des siècles qui suivent, la majesté et l'éclat de la puissance. Je ne sache point que depuis les sacres de Napoléon Ier et de Charles X on ait pris soin de faire graver officiellement les cérémonies princières. Cependant les baptêmes des enfants de France, les obsèques de Louis XVIII, la rentrée dans Paris des restes de Napoléon, le mariage de l'Empereur, la cérémonie où Napoléon III décerne les récompenses aux exposants du monde entier en 1855, le retour de nos armées victorieuses de Crimée et d'Italie, eussent été de belles occasions d'estampes historiques, et Louis XIV, et Louis XV, et Louis XVI mettaient en mouvement pour moins que cela le talent des Lepautre, des Leclerc, des Silvestre, des Slodtz, des Cochin et des Moreau. On s'arrête souvent en bon chemin dans notre pays. La visite de la reine d'Angleterre en France, et

Digitized by Google

la fête splendide que l'Empereur lui offrit à Versailles en 1855, faillit devenir le prétexte de la résurrection de ces agréables séries des fêtes gravées. Les compositions d'Eugène Lami, de Chavet, de Questel, de Bonhommé furent commandées pour la gravure par la direction des Beaux-Arts de ce temps-là; mais, hélas! elles sont restées à l'état d'aquarelles dans l'album de la reine Victoria; l'essaim de graveurs à l'eau-forte qui s'est formé depuis lors rendrait l'exécution de pareilles planches plus facile encore et d'une réussite plus assurée et plus brillante, et quel temps fut jamais plus fécond que celui d'Eugène Lami, de Gavarni et de Meissonier en prodigieux dessinateurs de genre? Advienne une mémorable cérémonie et qu'on les mette seulement à l'épreuve.

Mais la part de la lithographie dans tout cela? Ne faut-il pas qu'elle ait aussi sa part, la pauvre lithographie, qui a si bien servi notre siècle, et qui en est aujourd'hui plus oubliée que ne l'était jadis la gravure sur bois, si florissante à cette heure. Tout n'est que mode dans notre cher pays; il doit à ce goût de la mode son précieux entrain, mais aussi, hélas! ses tristes inconstances. A la lithographie, art né des entrailles du XIX[e] siècle, je lui livrerais, moi, le XIX[e] siècle. La gravure au burin a sa pâture au Louvre; à la lithographie, pour sa dernière agape, je donnerais le musée du Luxembourg. Cela rappellerait à ses derniers servants les beaux jours où on lui confiait la publication de la galerie du Palais-Royal, et où elle y faisait merveilles. Il n'est pas un tableau au Luxembourg dont le peintre n'ait eu à éprouver sur d'autres œuvres le talent d'un lithographe et ne l'ait familiarisé avec sa manière et son sentiment. La moitié des peintres mêmes de ce musée a dessiné sur pierre soit ses propres ouvrages, soit ceux d'un confrère. Ce serait donc une entreprise à conduire tout en famille, et j'ose assurer qu'elle serait d'un succès plus populaire et d'un mérite plus complet que tout ce que la gravure au burin pourra avec plus d'efforts livrer à la chalcographie du Louvre. Je parlais tout à l'heure du *Plafond d'Homère* pour le burin d'Henriquel Dupont; mais je songe que Paul Flandrin, s'exerçant à faire pour le chef-d'œuvre de M. Ingres ce que son bien-aimé frère avait si heureusement tenté pour sa peinture de Nîmes, et ce qu'il lui avait appris à pratiquer en l'adjoignant au travail de la lithographie de sa frise de Saint-Vincent-de-Paul, c'est-à-dire un trait d'une pureté magistrale et d'une simplicité austère, fournirait à une telle publication une page des plus précieuses et où son maître ne refuserait point de le guider. Le tableau de *Jésus-Christ et les Enfants*, d'Hip. Flandrin, à jamais perdu pour les jouissances des amateurs de Paris, et que nous avons vu autrefois dans ce même musée du Luxembourg, fournirait le sujet d'une autre

Digitized by Google

pierre, et qui ne serait pas des moins intéressantes. Mouilleron, Nanteuil, Français, Baron, Laurens, Anastasi, Pirodon, retrouveraient là leurs modèles coutumiers du bon temps : Delacroix, Robert Fleury, Corot, Rousseau, Cabat, Isabey, Benouville, Flers, Roqueplan, Ziem, Curzon, Daubigny, P. Huet, Hamman, Knaus, Brion, Aligny, les deux Leleux. Fromentin, Breton, Hébert et Baudry. Soulange-Tessier et Lassalle y retrouveraient Rosa Bonheur, Heim, Couture, Vernet. Lemoine y retrouverait Lehmann et Cabanel. Jamais, je vous le dis, publication ne se serait faite avec une telle joie amicale, et le jour où elle serait finie, la lithographie se pourrait endormir en paix; moi qui vous parle, je ne me soucierais pas, pour son honneur, de la voir se débattre, dans des travaux méprisés, contre l'indifférence publique et son inutilité. Mais ne lui refusez pas cette dernière fête; elle y a droit aussi bien que ses sœurs *Morituri te salutant.*

En résumé, tout ce que j'en dis là, vous le voyez bien, c'est par pure humanité. Pour vous comme pour moi, l'illusion n'est point possible la maladie dont souffrent aujourd'hui la gravure au burin, la lithographie et la miniature, est une maladie mortelle. Prolongez artificiellement de quelques années l'existence des deux premières, vous ne les guérirez point. Tout se réunit contre elles, jusqu'aux scrupules minutieux de notre érudition moderne. Au temps jadis, un graveur ne se gênait guère pour déplacer, arranger, ajouter, supprimer un détail à son modèle: pourvu que la gravure eût bel air, le public ne lui gardait point rancune. Mais pour nous, les exacts méticuleux, il n'en va plus ainsi : nous exigeons du graveur une similitude impossible. Le peintre qui a créé un tableau est un homme, le graveur qui le traduit en est un autre, et, quoi qu'on fasse, l'œil de chacun n'est pas le même, et l'esprit de chacun perce à travers son œuvre. Or, aujourd'hui la photographie nous a gâtés; nous ne voulons plus de *fac-simile*, nous voulons la chose même. Soyons francs : quand vous ou moi aurons à étudier le travail d'un peintre, d'un sculpteur ou d'un architecte, une médaille ou une inscription, si l'on nous offre le choix entre la plus belle estampe et l'épreuve du premier venu des photographes du coin, à quel renseignement donnerons-nous la préférence? Tout est là. C'est que l'estampe du graveur ou du lithographe est une interprétation, et que la photographie, toute sotte qu'elle soit, est un miroir, une émanation brute, mais directe, de l'œuvre créée, et qu'elle ne pourrait nous tromper. Supposez qu'aujourd'hui un amateur s'avisât de reprendre un vieux projet que je crois bien abandonné, mais dont j'ai vu le programme il y a quinze ou seize ans, celui de faire connaître au public les plus intéressants ouvrages des

Digitized by Google

Musées de province (et m'est avis qu'une telle publication serait encore infiniment utile et curieuse), il ne s'adresserait plus, pour édifier sur leur réelle valeur les amateurs d'Europe, au crayon d'un lithographe. Il croirait faire preuve de sincérité et de véritable amour de ces belles choses inconnues, en appelant devant elles un instrument de photographie.

En somme, veut-on, oui ou non, la reproduction fidèle d'une œuvre d'art? Pour nous, qui avons sous la main les ressources faciles et précises du photographe, la gravure et la lithographie n'ont plus un crédit sérieux. Il ne nous est plus possible, devant une estampe, de considérer l'œuvre interprétée; nous n'y admirons que l'habileté personnelle de l'interprète. Il faut donc, bon gré mal gré, regarder en face et de sang-froid l'avenir : comme reproduction d'œuvres anciennes, le rôle de la gravure et de la lithographie est fini. Que les graveurs redeviennent peintres, ou qu'ils remettent leur burin aux doigts du peintre. Je ne fais pas ici la guerre au burin ; je ne lui en veux pas, moi, à ce noble outil qu'ont manié des mains, quelques-unes sublimes, toutes passionnément éprises de l'art. Dès qu'il sera employé au service de compositions originales par un Henriquel ou un Johannot, ou par ces jeunes gens que je pourrais nommer, les Flameng et les Gaillard, je serai le premier à l'adorer dans le même faisceau sacré que le pinceau, la pointe ou l'ébauchoir. En attendant, nous ne pouvons qu'applaudir aux largesses de la surintendance des Beaux-Arts qui, si elle crée les albums dont nous avons parlé, aura plus fait en quelques années, pour la gravure mourante, que ne firent pour elle, en deux siècles, Louis XIV et tous les Directeurs généraux des Bâtiments, Arts et Manufactures. N'épargnons pas le festin à ces deux pauvres condamnées; que la gravure se gorge des grands chefs-d'œuvre anciens, que la lithographie se gorge des plus beaux modernes : c'est en vérité une noble piété que d'offrir ainsi à deux arts qui nous ont fait tant d'honneur en Europe, l'occasion de trépasser victorieux au milieu d'un éclatant triomphe, triomphe qu'enregistrera l'histoire des arts, mais qui fatalement ne peut avoir de lendemain.

M. DE SAINT-SANTIN.



Digitized by Google

LE

TEMPLE DE JÉRUSALEM

PAR

M. LE COMTE MELCHIOR DE VOGUÉ



Depuis que Jérusalem est devenue le but de nombreux pèlerinages, c'est-à-dire depuis quinze siècles au moins, le sommet du mont Moriah a vivement attiré l'attention des voyageurs venus dans la ville sainte, soit pour accomplir un acte de dévotion, soit pour se livrer à des recherches archéologiques, soit enfin pour satisfaire une simple curiosité. C'est là que s'élevèrent tour à tour l'autel de David, les temples de Salomon, de Zorobabel et d'Hérode, et ensuite la mosquée d'Omar, qu'on y voit encore aujourd'hui. Une circonstance particulière ajoutait, depuis les croisades, à l'intérêt bien naturel que ce lieu célèbre excitait. Il était défendu aux chrétiens d'y pénétrer, et à peine leur permettait-on de contempler de loin les édifices musulmans qui ont succédé aux monuments hébraïques, et qui, semblait-il, devaient renfermer dans leurs murs tant de débris précieux d'une des architectures les plus anciennes du monde.

En 1857, pour la première fois depuis que la Judée était retombée sous le joug des Arabes, un ordre du pacha de Jérusalem permit aux Européens l'entrée des sanctuaires. Ce fut une des plus heureuses conséquences de la guerre de Crimée. Néanmoins cette première visite, qu'on supposait devoir être si fructueuse ne produisit qu'une grande déception. A la place des merveilles architecturales que certainement ils rêvaient, les voyageurs rencontrèrent des constructions purement arabes, des souterrains qui, à première vue, ne présentaient que peu de parties intéressantes; enfin des murailles à demi détruites dont rien n'annonçait l'origine très-ancienne. Ce résultat n'est point surprenant, et, à vrai dire, les savants s'y attendaient. Il eût été bien étrange, en effet, qu'à une place où tant de monuments se sont successivement élevés, les premiers eussent laissé des ruines importantes; et, d'ailleurs, quand bien même l'antiquité, si mutilée partout en Syrie, se fût là conservée intacte, ce n'était pas la curiosité banale des touristes qui la pouvait découvrir; il fallait pour cela toute la science d'un archéologue consommé. M. de Saulcy, je crois, tenta le premier l'entreprise. Il étudia le mont Moriah soigneusement; il visita Jérusalem et ensuite toute la

Digitized by Google

Judée, et il crut retrouver un peu partout des restes de l'architecture *salomonienne*. Finalement, il publia un livre où il essaya de définir l'art judaïque et d'indiquer ses principaux caractères.

Ce livre, plein d'ailleurs d'aperçus très-justes, laissa des doutes dans l'esprit de plusieurs savants. M. de Vogüé, entre autres, après avoir vu pour la seconde fois Jérusalem, pensa qu'il y fallait ajouter, ou plutôt retrancher quelque chose, et, ayant à son tour entrepris d'étudier le sommet de ce fameux mont Moriah, il fut amené à combattre la plupart des assertions de son célèbre devancier. Le volume qu'il vient de publier sur le temple de Jérusalem, qui contient le résultat de ses recherches, n'est point cependant un ouvrage de polémique. M. de Vogüé n'y relève qu'avec la plus grande discrétion les erreurs de M. de Saulcy; c'est surtout à décrire les édifices qui ont remplacé le monument primitif et à raconter en détail l'histoire de ses transformations successives, qu'il a appliqué tout son talent d'archéologue et d'écrivain.

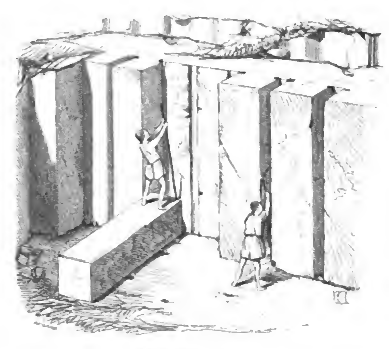
Peu d'ouvrages traitant de questions purement scientifiques sont écrits avec autant de pureté, d'élégance et de précision. Bien peu sont aussi attachants : en vérité le terme n'est pas trop fort. M. de Vogüé expose avec une simplicité et une conviction si grandes les motifs de ses opinions, il connaît et fait connaître si bien les procédés de l'architecture antique, il possède à un si haut degré l'art de rendre les choses les plus ardues compréhensibles au lecteur, et en même temps il donne avec tant de force et de clarté les raisons qui l'ont amené lui-même d'une supposition à une certitude complète, qu'on s'imagine presque, en le lisant, travailler avec lui. A première vue cependant, il semble que cette étude, bornée à l'examen d'un seul monument, doit avoir quelque aridité. Peut-être il en serait ainsi, en effet, si l'auteur s'était toujours renfermé dans son sujet, et si, à propos du temple, il ne nous avait parlé que du temple. Mais, par bonheur, grâce à la connaissance profonde qu'il a de l'antiquité, M. de Vogüé soulève à chaque instant des questions générales; il sait, des moindres faits, tirer de graves conséquences, et quelquefois aussi jeter une vive lumière sur les pages les plus ignorées et les plus obscures de l'histoire de l'art.

On s'imaginerait difficilement l'aspect grandiose et charmant à la fois que présente la réunion d'édifices connue sous le nom de *Haram-esch-Chériff;* elle couronne le mont Moriah. Au centre s'élève la célèbre mosquée d'Omar, toute revêtue de faïences peintes, dont le dôme hardi, légèrement étranglé à sa base, domine les monuments de Jérusalem. A gauche est la mosquée El-Aksa, bâtie sur l'emplacement d'une ancienne basilique byzantine et formée par l'assemblage assez incohérent d'un bâtiment arabe et d'un château des croisés; puis, entre les deux édifices, se pressent des centaines de petits sanctuaires, les uns anciens, les autres modernes, tous différents de forme, d'ornementation et de style. Une double plate-forme à demi-taillée dans le rocher, à demi-artificielle, supporte l'énorme masse de ces maçonneries. Au nord, elle est limitée par un fossé large, profond et creusé dans le granit; des trois autres côtés, elle s'appuie à des murailles dont quelques parties, non restaurées, la soutiennent depuis plusieurs siècles. Enfin des portes antiques, véritables monuments elles-mêmes, complètent cet admirable ensemble que vingt architectures différentes ont concouru à former en s'enchevêtrant.

Un simple coup d'œil jeté sur le Haram-esch-Chériff suffit amplement pour vous convaincre qu'il ne reste pas vestige du temple de Salomon. La place qu'il a occupée est elle-même problématique, et dans les mosquées qui depuis l'ont remplacé, on ne saurait retrouver une seule pierre paraissant lui avoir appartenu. Quelques archéologues,

Digitized by Google

cependant, et entre autres M. de Saulcy, pensaient que les grands travaux du fils de David n'avaient point dû disparaître entièrement; ils prétendaient même en retrouver les traces, non, à la vérité, parmi les constructions arabes, mais dans les murailles gigantesques qui soutiennent les plates-formes. En cela ils s'accordaient avec la tradition. Les juifs viennent pleurer, une fois par semaine sur les malheurs de leur patrie, au pied de ces murs. Ces murs attirèrent donc tout d'abord l'attention de M. de Vogüé. Il les examina et les interrogea scrupuleusement, ayant d'ailleurs, ce qu'il ne prend pas la peine de dissimuler, le désir le plus grand de les reconnaître pour salomoniens. Ce désir fut trompé. A la façon dont les pierres étaient taillées et juxtaposées, à la science profonde de la construction que révélait chaque partie de ces ruines, à



CARRIÈRES ANTIQUES.

mille détails enfin qui eussent échappé à un homme moins versé dans l'archéologie, M. de Vogüé reconnut un travail de l'époque romaine — probablement, — certainement même celui qu'Hérode avait fait exécuter quand il rebâtit le temple.

On peut dire que de pareilles déceptions sont fécondes en heureux résultats. L'étude qu'il venait de faire conduisit M. de Vogüé à jeter un coup d'œil sur tous les monuments soi-disant salomoniens qui avoisinent Jérusalem et dont il avait, dès lors, tant de bonnes raisons de se défier. Les tombeaux qu'on voit dans la vallée de Josaphat, surtout, furent de sa part l'objet d'un examen minutieux. La tradition veut que ce soient ceux des juges et des rois d'Israël. Rien en Syrie, peut-être, sinon les tombeaux de la plaine de Tortose, n'égale la beauté de ces édifices; ils sont à demi taillés dans le roc, à demi formés de blocs gigantesques, et quand on les regarde pour la première fois on s'imaginerait volontiers avoir sous les yeux quelques-uns des premiers essais de l'architecture. En les étudiant cependant, M. de Vogüé reconnut dans les colonnes et dans les chapiteaux qui les décorent, aussi bien que dans la courbe de certaines mou-

Digitized by Google

lures, des lignes évidemment empruntées au style romain. Force lui fut donc encore d'attribuer ces monuments au temps où Hérode régnait en Judée. Bientôt il lui fut prouvé qu'à Jérusalem il n'y avait point de constructions plus anciennes. Celles que la ville possédait, néanmoins, suffirent à l'habile archéologue pour apprécier dans son ensemble l'art judaïque. Leur style même, qui n'était qu'un mélange de tous les styles, ui donna l'assurance que cet art avait dû subir tour à tour l'influence de l'Égypte, de l'Assyrie, de la Grèce et de Rome, sans jamais avoir eu assez de puissance pour concevoir une œuvre entièrement originale.

Les imitations successives auxquelles il s'était livré, amenèrent au temps d'Hérode de bien étranges conséquences. L'art égyptien qui seul pendant tant de siècles avait régné dans le pays, y dominait encore, bien que modifié par les habitudes assyriennes, et donnait ordinairement aux édifices leurs formes générales. D'autre part, le style romain, forcément à la mode, s'imposait aux constructeurs, et ces constructeurs, presque tous Grecs d'origine, exécutaient à la manière grecque ses motifs favoris. En outre, pour mettre le comble à la confusion produite par l'assemblage de tant de traditions différentes, le vieil esprit religieux des juifs, qui venait de se réveiller avec plus de force que jamais, interdisait dans l'ornementation toute copie d'êtres animés. On conçoit facilement à quel point de bizarrerie avait pu alors arriver l'art judaïque. Son manque d'originalité seul servait à lui donner une apparence d'originalité. Il serait, malgré cela, injuste de le supposer dénué de toute invention. M. de Vogué reconnaît que, malgré son peu d'initiative, il a conservé un cachet particulier qu'on chercherait vainement ailleurs. Sa personnalité s'est trahie même dans ses pastiches, et parfois, quoique imitant toujours, il a su atteindre à la grandeur et à la véritable beauté.

La conviction bientôt acquise par M. de Vogué qu'à une certaine époque ce fameux art judaïque avait été pour ainsi dire une branche de l'art égyptien lui fit penser aussitôt qu'en s'aidant des textes sacrés, peut-être on pouvait arriver à reconstruire par la pensée le temple de Salomon. Le récit biblique est, comme on sait, si obscur et en même temps si élastique que les commentateurs y ont trouvé tout ce qu'ils désiraient. M. de Vogué, à son tour, y voulut purement et simplement voir la description d'un monument égyptien. A l'appui de son dire, il nous a donné une restauration complète de l'édifice : c'est une des planches les plus curieuses de son ouvrage. Je ne sais si c'est la plus sérieuse. En tous cas nous devons remercier l'auteur de l'avoir entreprise : il a su, à ce propos, exposer avec une merveilleuse clarté les procédés et les principes de l'architecture égyptienne.

Les Égyptiens avaient trouvé, pour figurer la stabilité, l'ordre, l'harmonie; ils avaient aussi choisi pour image de la Nature une figure géométrique : le triangle, et de cette figure étaient nées, par des combinaisons ingénieuses, toutes les formes qu'affectaient les monuments élevés sur les bords du Nil. Les sommets d'une série de triangles équilatéraux ou isocèles qui, à l'aide de parallèles, s'engendraient tous les uns les autres, donnaient, par exemple, aux architectes les hauteurs des portes, des colonnes, des murs, des pylônes, etc., etc., sur toute une façade; une autre série de triangles rectangles, obtenus de la même manière, leur fournissait ensuite tous les points importants d'un profil. C'était une règle et un procédé dont ils ne s'écartaient point. L'art égyptien, rigide comme un dogme, leur avait imposé des lois immuables. Toujours il reproduisait les mêmes lignes, répétait les mêmes motifs, usait des mêmes proportions. Il craignait les innovations comme des hérésies, il imprimait à toutes ses œuvres

Digitized by Google

le même caractère; il voulait que toutes exprimassent une idée religieuse, et il faisait de ces édifices, l'image visible et palpable d'un symbole mystérieux.

On peut ne pas croire à l'entière exactitude du dessin de M. de Vogüé, mais on ne saurait douter, après ses savantes explications, que le temple de Salomon ait été construit d'après le système égyptien. Les descriptions de la Bible aussi bien que l'histoire de la Syrie, qui alors subissait presque complétement le joug des Pharaons, s'accordent à le prouver. Le monument élevé par le fils de David au Dieu d'Abraham et de Jacob, renfermait donc une pensée purement égyptienne. Il ne s'en faut pas trop étonner. La tradition architecturale de l'Égypte était destinée à inspirer des œuvres plus belles : le rôle qu'elle a joué dans l'histoire a été de premier ordre. C'est d'elle que sont sorties toutes les architectures, on l'a retrouvée au fond de tous les arts. Des bord du Nil elle passa d'abord en Grèce, où, fécondée par le génie des artistes et innovant pour la première fois, elle donna au Parthénon sa forme merveilleuse et ses proportions incomparables. Les Romains la reçurent ensuite de la main des Grecs, et religieusement s'en servirent pour élever les édifices innombrables dont ils couvrirent le monde alors connu. Après Rome, Constantinople en hérita; enfin M. de Vogüé l'a retrouvée, toujours la même, dans la Jérusalem nouvelle, où elle a créé, à l'aide des mêmes triangles, la mosquée, moitié byzantine moitié arabe, qui couronne le sommet du mont Moriah. Byzance l'avait léguée aux artistes sarrasins, elle la légua aussi aux architectes de l'Occident, romans et gothiques. M. Viollet-le-Duc, dans son admirable *Dictionnaire,* affirme qu'elle seule a guidé les grands constructeurs du moyen âge et leur a fourni le plan de leurs cathédrales. Ainsi donc une chaîne invisible relie, à travers les siècles, l'art moderne à l'art ancien; une même tradition les a enfantés. Née dans un coin de l'Afrique, elle s'est, de là, répandue à la longue dans toute l'Europe, et le temps a été impuissant à l'effacer de la mémoire des hommes. C'est que, outre une idée religieuse, elle renfermait les grands principes de l'esthétique. Peu à peu aussi, les générations qui l'ont recueillie ont dédaigné ses symboles, mais elles se la sont tour à tour transmise comme la semence précieuse qui contenait le germe du beau.

Il est cependant certains siècles dans l'histoire où tout sentiment artistique semble mort, toute tradition délaissée. Quand, en même temps que l'empire romain, l'architecture romaine entre dans sa période de décadence, surtout, rien absolument ne peut faire prévoir la renaissance de l'art. Tout ce qui, de près ou de loin, s'y rattache, semble à la fois oublié. Les artistes italiens eux-mêmes perdent peu à peu la science de la construction. On les voit d'abord se traîner péniblement dans le poncif ou s'essayer à des innovations de mauvais goût; puis ensuite ils deviennent à tel point ignorants et peu inventifs, que pour décorer leurs œuvres nouvelles, ils sont obligés de dépouiller les monuments anciens. On serait volontiers tenté de croire que cette décadence, alors si prononcée à Rome, fut la même dans le monde entier. M. de Vogüé a rapporté, de son voyage, les preuves du contraire. Les ruines qu'il a trouvées lui ont démontré qu'à cette même époque où, en Italie, on ne savait plus dresser une colonne ou sculpter un chapiteau, Byzance avait recueilli les grandes traditions architecturales de l'antiquité, et que les artistes formés à son école étaient encore capables de concevoir et d'exécuter. Presque tous Grecs d'origine, ces artistes avaient couvert la Syrie d'édifices; ils avaient conservé l'habitude de superposer des blocs gigantesques; ils savaient donner à ce qu'ils faisaient des proportions imposantes; enfin ils apportaient dans tous leurs travaux cette délicatesse exquise, ce goût élevé et pur, cet amour profond et passionné de la forme dont la race grecque semble avoir eu toujours le privi-

Digitized by Google

lége exclusif. A Jérusalem, sur le sommet du mont Moriah, comme d'ailleurs en beaucoup d'autres endroits, ils ont laissé des traces de leur passage. Le monument appelé Porte Dorée est un de leurs ouvrages, et l'on y retrouve comme un reflet affaibli de l'inspiration sublime qui, autrefois, avait produit le Parthénon.



INTÉRIEUR DE LA PORTE DORÉE.

Cette page, où M. de Vogué nous montre l'art byzantin continuant seul et obscurément en Syrie l'immortelle tradition grecque, est sans doute une des plus intéressantes de son ouvrage. Il en est une autre cependant plus curieuse encore, où le savant explorateur nous révèle toute l'importance, bien peu soupçonnée d'ailleurs jusqu'à présent, du rôle qu'a joué plus tard ce même art byzantin. Le nombre incroyable de monuments appartenant aux x[e] et xi[e] siècles qu'il a rencontrés dans ses courses, leur beauté réelle, leur originalité, l'audace de leurs constructions, lui ont bientôt donné la certitude qu'à

Digitized by Google

ce moment s'était accomplie une révolution artistique à peu près inconnue de nous, mais néanmoins une des plus importantes que l'histoire puisse mentionner. Le génie grec, qui, si longtemps après l'Italie, avait conservé le culte de l'art pur, s'est, paraît-il, alors réveillé de son long assoupissement. Tout à coup, un peu avant le moment où l'Europe elle-même allait sortir de sa torpeur, il s'est mis à créer, à innover comme jadis, et une seconde fois encore il a couvert la Syrie d'édifices. Un enthousiasme indescriptible s'était emparé de tous les artistes de l'Orient; des écoles de peinture avaient été fondées; la sculpture avait retrouvé un peu de sa souplesse et de sa grâce perdues; enfin, à Constantinople, en Asie-Mineure, en Grèce on s'était repris d'une passion effrénée pour l'architecture; on s'était lancé dans de nouvelles voies, et les œuvres qu'a laissées cette admirable époque, qui, pour ainsi dire, inaugurait l'art chrétien, paraissent se pouvoir comparer à ce que le moyen âge a ensuite produit de plus parfait. Cette renaissance était à peine soupçonnée, et cependant, par le fait seul qu'elle a précédé le mouvement artistique de l'Europe, elle méritait la plus sérieuse attention. Mais, d'abord, y a-t-il bien eu en Orient, au xe siècle, une véritable renaissance, et la fièvre intellectuelle, qui alors produisit tant d'admirables œuvres, n'était-elle pas due plutôt à la conservation des grands principes d'esthétique, oubliés en Occident, mais vivants encore en Asie et en Grèce, qu'à un réveil de l'esprit humain ?

Telle est la grande question que pose M. de Vogué à la fin de son ouvrage, et qu'il se propose de résoudre dans celui qu'il nous promet : *la Syrie centrale*. Il n'en est guère certainement d'aussi importante et de plus digne d'occuper tous ceux qui, peu ou beaucoup, s'intéressent à l'art. Peut-être cette nouvelle étude éclairera-t-elle, d'une manière inattendue, les origines de notre architecture, et révélera-t-elle aux artistes et aux archéologues plus d'un fait ignoré. L'art byzantin est à peine connu et tient, il faut le dire, une place minime dans l'histoire. Cet art cependant, aussi bien que ceux qui l'ont suivi, eut son moment de grandeur et de fécondité. Il eut même, de plus qu'eux, la gloire d'être venu le premier, et qui sait? peut-être de leur avoir donné l'impulsion. M. de Vogué, cette fois encore, s'est contenté de poser le problème, mais on devine qu'il a assez de preuves en main pour le résoudre avec une sûreté et une netteté qui ne laisseront pas de place aux objections.

Ce qui donne, en général, aux ouvrages de M. de Vogué une si grande et si réelle importance, c'est, outre sa connaissance approfondie de l'antiquité, sa sincérité parfaite. Il ne cherche que la vérité, et quand il l'a trouvée, il la proclame bien haut, même quand elle contredit complétement les théories que jusqu'alors il avait adoptées. Cette fois encore il avoue avec une franchise qui lui fait le plus grand honneur, qu'en venant à Jérusalem il s'attendait à de tout autres résultats qu'à ceux qu'il a obtenus. Lui aussi se plaisait à croire à l'existence de l'architecture salomonienne, et il avait embrassé avec ardeur l'opinion qui en faisait encore aujourd'hui subsister des traces. L'expérience et l'étude lui démontrèrent son erreur. Il n'hésita pas aussitôt à la reconnaître, au risque de briser avec d'anciens amis.

Un archéologue qui travaille ainsi n'est point de ceux qui cherchent avant tout à faire triompher un système, et qui forcent les monuments, bon gré mal gré, à soutenir leur avis. C'est, au contraire, un savant sincère, qui ne veut demander *aux faits* que ce qu'ils peuvent donner. Pour plus de sûreté, il tâche ordinairement de s'entourer d'hommes aussi consciencieux que lui. J'avais, je crois, oublié de dire que le nouveau membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, M. Waddington,

Digitized by Google

avait traité toute la partie épigraphique de l'ouvrage de M. de Vogué, et que M. Duthoit, un habile architecte, l'avait enrichi d'admirables dessins.

Cette façon de travailler seule peut conduire à de sérieuses et solides conclusions. L'archéologie ne deviendra véritablement intéressante et utile que lorsqu'elle procédera, comme aujourd'hui procèdent toutes les sciences exactes, avec cette bonne foi naïve qui a fait leur force et qui a si largement agrandi leur horizon. Toute l'habileté du savant consiste, vingt fois pour une, à oublier ce qu'il sait et à se mettre en garde contre lui-même. C'est avec la simplicité d'un enfant qu'il doit poursuivre la vérité, sans se demander où elle l'entraînera, et il doit aussi se croire assez récompensé de ses peines, quand, à la fin, il a pu l'atteindre.



CHAPITEAU BYZANTIN (PORTE DORÉE).

Édouard Lockroy.

Digitized by Google

UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

MUSÉE RÉTROSPECTIF

LA RENAISSANCE

ET LES TEMPS MODERNES



Une noble part nous est échue dans l'examen des objets d'art réunis au musée rétrospectif des Champs-Élysées par les soins de l'Union centrale. Reprenant les choses au moment où M. Darcel les laisse, nous avons à passer en revue, pour en dire les singuliers mérites et aussi pour nous instruire, les œuvres si nombreuses et si diverses produites depuis la fin du moyen âge jusqu'aux temps modernes. C'est beaucoup pour un critique seul, car cette exposition est tout un musée où l'histoire du goût décoratif peut être suivie en ses évolutions changeantes, et dans lequel les nationalités s'affirment, comme les époques elles-mêmes, par des œuvres caractéristiques et éloquentes. Au moment de prendre la plume, nous éprouvons un double embarras : celui des richesses d'abord, et celui, visiblement plus grave, qui nous vient du sentiment de notre incompétence. Naturellement, nous mettrons tous nos soins à la dissimuler, l'ignorance étant, de toutes les choses de ce monde, celle qu'il faut cacher avec le plus de zèle. Il n'en est pas moins vrai que, malgré les études si intelligentes auxquelles la

Digitized by Google

curiosité a donné lieu depuis vingt ans, il reste encore beaucoup de points obscurs ou mal éclairés. Entreprise par de savants chercheurs, l'histoire des arts décoratifs est loin d'être achevée, et, à moins de résoudre les difficultés par le procédé barbare d'Alexandre, la critique rencontre à chaque pas des nœuds gordiens qu'elle ne saurait dénouer encore. Prenons-en vaillamment notre parti; nos chances sont égales à celles du héros de *la Coupe et les Lèvres :* entre la plume et le papier, il y toujours place pour une erreur.

I.

BRONZES. — MARBRES. — TERRES CUITES. — BOIS SCULPTÉS. — IVOIRES. — CIRES.

Si grandes que soient les difficultés de notre tâche, il est à l'Exposition des Champs-Élysées des œuvres si fièrement écrites et si authentiquement belles, qu'elles ne laissent place qu'à l'admiration. Notre joie commence avec les bronzes. Arrêtons-nous en toute sécurité devant le morceau capital de Donatello, le modèle de la statue équestre de Gattamelata (à M. le comte de Nieuwerkerke). Déjà, dans la rapide revue qu'il a faite du musée rétrospectif, M. Charles Blanc a appelé l'attention de nos lecteurs sur cette œuvre simple, fière, héroïque, et bientôt la *Gazette* en publiera la gravure. La statue du hardi condottière des troupes vénitiennes mérite cette double illustration de la plume et du burin. Les annotateurs de Vasari nous ont dit à quel moment de l'histoire appartient ce rare morceau. Les grands travaux de Donatello à Padoue datant de 1453 environ, nous savons à peu près à quelle époque l'artiste, déjà vieilli, mais vigoureux encore, modela cette magistrale esquisse où la forme, éliminant le détail, se résume savamment dans la hardiesse des lignes générales, et où la grandeur de l'ensemble est saisie avec un sentiment vraiment digne de l'antique. Ce caractère se rencontre assez fréquemment dans les œuvres italiennes du xve siècle, et c'est là une des raisons qui rendent cette époque digne de tous nos respects. Entre la muse antique réveillée de son long sommeil et l'art profondément humain qui commençait à s'affirmer, il y eut une sorte de pénétration et d'effusion de cœur ardente et naïve comme le premier baiser que les amoureux échangent au printemps. On vit éclater alors en Toscane et bientôt dans toute l'Italie une joie exubérante, candide, universelle, qui, sur tous les modes, salua l'art retrouvé. Donatello

Digitized by Google

était de la fête : né aux dernières années du moyen âge, il assista à cette résurrection; il la hâta de son mieux, et, dans la seconde période de sa vie, il donna plus d'ampleur à son dessin, plus de sérénité à ses types. Le modèle de la statue de Gattamelata date de cet heureux moment : il



CHARITÉ. — BAS-RELIEF EN BRONZE DU XVe SIÈCLE.

Collection de M. His de la Salle.

en résume la force et l'élan enthousiaste dans une œuvre qui serait digne du plus riche musée.

M. His de La Salle a envoyé à l'Exposition un petit bas-relief de la fin du xve siècle qui montre, sous une sorte de dais analogue à ceux

Digitized by Google

qu'on retrouve dans les compositions de Mantègne, la figure symbolique de la Charité entourée d'enfants. Pendant que les uns se suspendent à son col ou cherchent ses lèvres maternelles, d'autres enlacent à ses pieds leur ronde dansante. C'est un morceau du plus charmant caractère



BRUNACCINI RINALDI. — BRONZE ITALIEN DU XVIe SIÈCLE.

Collection de M. Beurdeley.

et d'un style exquis. Il n'est pas possible, ou du moins il est bien difficile de nommer l'auteur de cette œuvre rare, où l'on retrouve le sentiment de ces écoles du nord de l'Italie qui, au temps des Visconti et des Sforza, travaillaient en Lombardie et dans le Mantouan. Les sculpteurs de cette école, si mal connue encore, attachaient un grand prix à la perfection

du travail. Le bas-relief de M. de La Salle unit, au sentiment pittoresque le plus fin, toute la délicatesse d'un bijou.

Un magnifique buste de bronze, prêté par M. Beurdeley, nous ramène à Florence. D'après l'inscription latine qui en décore la base, inscription difficile à lire et malaisée à interpréter, ce buste paraît être celui de Brunaccini Rinaldi, délégué de la république florentine auprès des habitants de Lucques et descendant de la grande famille gibeline des Brunelleschi, qui joua son rôle au temps de la lutte entre les Blancs et les Noirs. La date de MCCLXI, inscrite sur ce buste, se rapporterait donc à l'aïeul du personnage représenté, et non au personnage lui-même, qui est, à tous les points de vue, un homme du XVIe siècle. C'était une puissante maison que celle des Brunelleschi, et Dante n'a pas manqué de faire figurer, dans son *Enfer*, un de ses chefs, Agnolo, qui, l'on s'en souvient, est celui-là même qui, sous les yeux du poëte effrayé, se transforme en serpent. Le buste du descendant des Brunelleschi date du XVIe siècle, et l'auteur en est inconnu. C'est une œuvre inspirée par la volonté persistante d'exprimer dans sa ressemblance parfaite la physionomie du modèle. Holbein peignant Érasme n'apportait pas à son travail plus de zèle et de passion. Mais ici, quoique très-cherché dans le détail et très-exact à exprimer la moindre ride ou la moindre cicatrice de l'épiderme, le modelé est large, énergique et vraiment sculptural. L'intelligence et la vie rayonnent dans ce bronze souverain.

C'est aussi un buste superbe que celui de Michel-Ange. Une tête jetée sur le même moule a paru à la vente de M. Piaud; ici le buste est complet, et il rappelle, me dit-on, l'exemplaire qu'on voit au Capitole, et dont l'exécution a été quelquefois attribuée à Daniel de Volterre. J'ajouterai qu'il existe à Florence, dans l'ancienne maison des Buonarotti, un autre buste de Michel-Ange qui ressemble à celui que nous avons sous les yeux et que le catalogue, d'ailleurs très-imparfait, du petit musée réuni dans cette maison fameuse, donne à Jean de Bologne. On comprend que la comparaison de ces divers portraits de bronze ne saurait être faite à distance. Quoi qu'il en soit, l'exemplaire déposé au Musée rétrospectif est un des plus beaux qu'on puisse voir : on y reconnaît le vieux maître, assombri par sa longue lutte avec l'idéal : c'est bien là le violent et tendre génie dont la vie fut une éternelle solitude, et qui, ayant à sa disposition toutes les formes de l'art et tous ses langages, n'a pas été consolé par le sentiment de sa puissance. Fait du vivant du grand artiste, ce buste est aussi précieux que le portrait de Bugiardini; car la notion de la véritable physionomie de Michel-Ange s'altéra bientôt,

Digitized by Google

et, dès 1620, dans la statue de marbre sculptée par Antonio Novelli, le grand maître est déjà moins ressemblant.

Nous prenons pour une œuvre de la plus fine élégance une petite statuette de *Persée*, bronze florentin qui garde par endroits la trace mal



MICHEL-ANGE. — BRONZE DU XVIe SIÈCLE

Collection de M. Beurdeley.

effacée d'une ancienne dorure. Cette figure, qui appartient à M. Davillier, et dont le lecteur trouvera la gravure à la première page de cet article, fait tout de suite penser à Benvenuto Cellini. Benvenuto était un bravache, un hardi coureur d'aventures; mais malgré les tumultes de

Digitized by Google

sa vie, il cherchait longtemps pour sa pensée la forme la meilleure, et, lorsqu'il avait l'ébauchoir à la main, il était parfaitement sérieux. Le *Persée* l'occupa beaucoup. Il en existe au Musée des Offices deux maquettes : l'une en cire (c'est sans doute celle qui fut montrée à Cosme Ier de Médicis), l'autre en bronze. Elles diffèrent toutes deux non-seulement entre elles, mais aussi de la statue définitive, et il n'est pas sans intérêt de remarquer que le premier jet est plus simple que la dernière édition. Le bronze de M. Davillier, qui montre le *Persée* s'appuyant sur un tronc de palmier, est peut-être un autre essai du maître : la figurine est élégante et svelte, avec cette fleur de caprice que Benvenuto apportait à toutes ses inventions.

Il ne nous est pas possible, on le comprend, de mentionner tous les bronzes italiens réunis à l'Exposition; mais il faut citer un petit buste de l'école de Verrocchio, et une statuette équestre du maréchal Trivulze envoyés par M. Signol, un buste d'homme appartenant à M. Spitzer, celui de la princesse de Montalvi, prêté par M. Beurdeley, à qui le Musée doit aussi une belle reproduction de la *Nuit* de Michel-Ange, ainsi qu'un très-remarquable *Hercule* de Jean de Bologne, et une autre figurine de *Persée* qui ne ressemble en rien à celle de M. Davillier. Ce *Persée* aux bras démesurés est postérieur à l'exécution du groupe de Benvenuto et semble l'œuvre, affolée d'élégance, d'un élève qui s'efforce d'être plus maniéré que son maître, et qui y parvient.

La figure de satyre prêtée par M. His de la Salle est une jolie pièce d'un goût un peu chimérique et décoratif, et dont la fonte est merveilleusement réussie. On peut l'attribuer à Andrea Riccio, l'auteur du fameux candélabre qu'on admire à Saint-Antoine de Padoue. La fantaisie italienne s'est exercée dans les œuvres de ce genre avec une nouveauté toujours inépuisable, avec le plus heureux génie ornemental. Rien ne se peut voir de plus élégant et de meilleur style que le chandelier de bronze que nous reproduisons et que nous trouvons sur les étagères de M. de Nolivos. Rien de plus exquis que la coupe et les trois sonnettes prêtées par M. de Monville. MM. de Rothschild possèdent aussi de petits bronzes admirables. Nous signalerons, parmi ces pièces rares, une lampe du XVIe siècle qui, par l'heureuse singularité de ses profils et la richesse de son ornementation, constitue un morceau du plus grand intérêt.

Par des raisons que nul n'ignore, les bronzes français sont en petit nombre au Musée des Champs-Élysées. Toutefois, M. le baron Pichon a envoyé un buste de François Ier qui, au point de vue de la portraiture historique, ne peut manquer d'intéresser les iconophiles. La tête seule

Digitized by Google

est en bronze; l'espèce de chlamyde qui revêt les épaules du roi est de marbre, et elle semble avoir été, sinon ajoutée, du moins revue et corrigée au XVII[e] siècle. A en juger par l'âge du personnage, ce buste paraît avoir été fait entre 1530 et 1540; il n'a pas l'accent implacable et violemment caricatural de celui qu'on voit au Louvre et qui fut si longtemps et si arbitrairement attribué à Jean Cousin. Le roi n'est cependant pas très-flatté dans le buste de M. Pichon: le front reste étroit, un em-



CHANDELIER EN BRONZE DU XVI[e] SIÈCLE.

Collection de M. de Nolivos.

bonpoint précoce envahit les mâchoires alourdies, le bas du visage est un peu empâté. Je crois ce bronze ressemblant; c'est du moins ainsi que François I[er] nous apparaît dans la miniature, merveilleusement historique, de Janet, au Musée des Offices. Le buste de M. le baron Pichon provient du château de Blois: peut-être nous sera-t-il possible un jour d'en retrouver l'auteur.

Nous considérons comme un travail français un petit *Mercure*, de la fin du XVI[e] siècle, prêté par M. de Monville. L'œuvre est imitée de l'antique, mais très-librement et avec un sans-façon qui sent assez bien son Henri IV. En regardant attentivement ce bronze, nous y avons trouvé la

Digitized by Google

trace d'une signature dont les parties lisibles peuvent se figurer ainsi : *Salomon G....on*, avec les deux premiers chiffres (15) d'un millésime dont la fin demeure indéchiffrable. Nous ne connaissons pas ce Salomon-là, et il ne nous est pas facile de suppléer aux lacunes de cette signature imparfaite. Il nous souvient toutefois d'avoir lu dans les barbares quatrains de Marolles le nom, d'ailleurs inconnu, d'un sculpteur appelé Gorgon. Ce mystérieux artiste serait-il pour quelque chose dans le *Mercure* de M. de Monville?

Nos incertitudes sont moins grandes en ce qui concerne le buste de Louis XIV, charmante fonte à cire perdue, qui appartient à M. Tainturier. C'est un travail délicat, d'un dessin ferme et attentif et d'un goût bien français. On pourrait attribuer ce buste à Coyzevox ou à l'un des Coustou.

L'*Andromède*, prêtée par M. d'Yvon, est aussi une œuvre du temps de Louis XIV. Elle est attachée, toute nue, au rocher sur lequel elle doit périr; mais elle a entrevu à l'horizon Persée et l'hippogriffe; elle lève le bras vers son sauveur, elle se lamente, elle appelle. — Théodon, Legros, Van Clève, d'autres encore, ont de ces élégances. On reconnaît d'ailleurs dans ce bronze la perfection rigoureuse et la patine verte de cette fonte française dont les modèles sont à Versailles dans les groupes du parterre d'eau.

Le bronze était un peu sérieux pour le XVIIIe siècle. On usait encore de cette splendide matière pour les statues officielles des rois et des princes; mais pour les élégances de la vie commune on aimait à cacher sa gravité sous un revêtement « d'or moulu, » comme disent les anciens catalogues. Lorsque le moment sera venu de parler des meubles, nous aurons sans doute à signaler quelques-unes des garnitures de bronze doré dont Gouttières a enrichi les chiffonniers ou les pendules de Marie-Antoinette. La fin du XVIIIe siècle et les premiers temps de l'Empire ne sont guère représentés à l'Exposition que par une œuvre de Damerat, qui fut un instant le rival de Thomire. C'est un bas-relief dont le motif a été emprunté au tableau de Greuze, l'*Hommage à l'Amour* (à Mlle Grandjean). Ce petit panneau est signé *F. Damerat fecit.* On sait que Damerat a exécuté, d'après Chaudet, la statue de la Paix pour le palais des Tuileries; il paraît aussi avoir été associé à Raymond dans la ciselure des bas-reliefs de la colonne Vendôme. Mais tout cela est un peu froid et académique : c'est surtout lorsqu'on regarde la colonne qu'on serait fier d'être Florentin.

Les marbres sont moins nombreux que les bronzes, mais ils sont curieux aussi. La première œuvre qui doive nous arrêter est un bas-relief

Digitized by Google

de Donatello exposé dans la vitrine de M. de Nolivos. Le grand artiste y a figuré la Vierge, vue à mi-corps, et adorant l'Enfant Jésus qui joue devant elle : deux anges complètent le groupe familier. Ces figures sont d'un relief très-doux, et semblent à peine prises dans l'épiderme du marbre. La madone, naïve, adorablement enfantine, y montre ces yeux en amande, ces doigts effilés, ce tendre sourire un peu chinois, qu'on admire dans le bas-relief du Musée de Turin. En ce genre de sculpture, où il demeure le maître par excellence, Donatello allie la singularité à la grâce, il mêle la curiosité au sentiment. La souplesse infinie de son invention est bien faite pour confondre l'esprit. Nous constations tout à l'heure que, dans le modèle de la statue de Gattamelata, Donatello a eu la haute et vraie notion de l'art antique. Il ne reste plus trace de cette influence dans les bas-reliefs comme celui que possède M. de Nolivos, dans les terres-cuites que nous rencontrerons bientôt. Ainsi Donatello est tour à tour grec ou catholique; il est romantique et farouche dans sa *Judith,* féodal dans le lion héraldique de Florence, ascétique dans la *Madeleine* du baptistère de Saint-Jean, émouvant toujours. Il a toutes les cordes et tous les dons.

A ce maître, ou du moins à sa savante école, on peut attribuer un petit buste d'enfant, d'une exécution pleine de largeur et de morbidesse, (à M. Beurdeley), et aussi, quoique l'œuvre ait un caractère moins pur, un grand bas-relief représentant la *Vierge et l'Enfant*, et appartenant à M. Schwiter.

Les expositions comme celles dont nous rendons compte ont ceci d'excellent, qu'elles nous font revoir des morceaux que nous avions admirés jadis dans les ventes fameuses, et dont nous avions perdu la trace. Ainsi, nous avons grand plaisir à retrouver au Musée rétrospectif le *Scipion* de la vente Rattier. C'est un beau bas-relief italien des meilleurs jours du XVIe siècle et d'une rare perfection de travail. Il appartient, selon toute justice, à M. Rattier fils. — Citons aussi, parmi les œuvres de l'école italienne, le médaillon d'Isabelle Orsini, à M. Delange; le buste d'un roi d'Espagne, à M. Beurdeley, et celui de Doria, à M. Bournet. Dans cet étrange portrait, le personnage porte une coiffure hybride qui concilie la familiarité du bonnet de nuit avec la solennité de la couronne fleuronnée. Ce morceau, qui date du XVIIe siècle, n'est nullement d'accord avec le caractère de l'art qui était alors à la mode : c'est une œuvre de décadence, presque barbare, qui fait songer aux périodes primitives. Résultat souvent constaté : l'ignorance d'un artiste ou d'un ouvrier en retard rappelle parfois la naïveté de l'art à ses premiers bégayements.

Et, puisqu'il en faut venir aux travaux de la sculpture française,

Digitized by Google

disons que M. Maystre, dont on connaît le goût pour la portraiture historique, a prêté un petit bas-relief d'albâtre représentant François I[er] jeune encore; c'est le roi des expéditions italiennes : il a conservé l'air chevaleresque qu'il a si bien perdu dans le bronze de M. le baron Pichon. — Le goût italico-français n'est pas moins visible dans la *Diane* attribuée à Jean Goujon. Ce bas-relief appartient à M. d'Yvon. Il en existe, croyons-nous, plus d'un exemplaire; mais nous ne voulons pas nous aventurer ici sur un terrain trop glissant : Jean Goujon a eu des imitateurs très-habiles et malheureusement très-ignorés.

Le *Faune* de Nicolas Coustou, prêté par M. Galichon, ne soulève aucun problème et n'éveille chez nous aucune incertitude. Nous n'en avons pas retrouvé la trace dans *l'Éloge historique de M. Coustou l'aîné*, publié en 1737. Mais appelé à rendre compte des grands travaux que son héros avait faits pour le roi et les églises, l'auteur de ce panégyrique, Cousin de Contamine, a négligé de mentionner les œuvres légères qui étaient, pour le ciseau de Nicolas Coustou, le délassement des grandes journées. Cette figure, qui porte, avec le nom de l'artiste, la date 1715, est toute pleine de l'élégance française, et le modelé en est délicat et précieux. Quant à reprocher à Nicolas Coustou de n'avoir pas un très-grand style, ce serait montrer des exigences déplacées. Coustou ne ressemble pas plus à Cléomène que M[me] de Parabère, qui déjà frappe à la porte du Palais-Royal, ne ressemble à la Vénus antique.

Une indulgence pareille doit être acquise aux maîtres, quelquefois charmants, qui suivirent Nicolas Coustou. L'école de sculpture de Louis XV n'est qu'imparfaitement représentée aux Champs-Élysées; nous n'y trouvons guère que de la sculpture de boudoir. Aussi nous bornerons-nous à citer *les Trois Grâces*, qui tournent, la main dans la main, autour d'une charmante pendule envoyée par M. Double. Falconet y est fort reconnaissable : c'est de l'art élégant, allongé, un peu pauvre; Falconet était allé à Saint-Pétersbourg, mais il n'avait pas eu le loisir d'aller à Corinthe.

Nous trouverons, dans le département des terres cuites, des œuvres plus graves. La précieuse vitrine de M. de Nolivos nous montrera, de Donatello, un de ces bustes d'enfant, — saint Jean-Baptiste, si l'on veut, — où la douceur du modelé, le charme profond, la morbidesse des chairs caressées par l'ébauchoir annoncent que Léonard de Vinci va venir; car il en faut prendre son parti, Léonard est un demi-dieu; mais il n'a pas inventé la tendresse.

Un autre chef-d'œuvre s'impose à notre admiration. Les organisateurs du Musée rétrospectif ont placé au milieu d'une vaste salle le buste en terre cuite de Jérôme Benivieni. Ils ont voulu appeler l'attention de

Digitized by Google

connaisseurs et celle de la foule sur ce rare morceau, qui est, à bien des égards, la perle de l'exposition. Ce buste appartient à M. de Nolivos. L'artiste inconnu qui l'a sculpté a pris soin d'inscrire sur la terre encore fraîche le nom du modèle : HIR MVS BENIVEIVS, forme un peu altérée



JÉRÔME BENIVIENI. — TERRE CUITE DU XVe SIÈCLE.

Collection de M. de Nolivos.

du nom de Jérôme Benivieni. Avant d'aller plus loin, il convient de dire un mot de ce personnage qui fut illustre en son temps, non-seulement en raison de ses propres mérites, mais aussi sans doute à cause de l'importance que s'était acquise son frère Domenico, l'auteur du *Trionfo della Croce* et l'un des plus ardents parmi les défenseurs de Savonarole.

Digitized by Google

Jérôme Benivieni, qu'on dit être mort en 1542, à quatre-vingt-neuf ans, eut pour la théologie un goût moins vif; il préféra les belles lettres, l'érudition, la poésie. Il se lia de la plus étroite amitié avec Pic de La Mirandole, et sollicita l'honneur d'être enterré au même tombeau que lui. Une douce lueur mystique éclaire sa *Canzone dell' amore celeste e divino* (1519); un reflet de la philosophie platonicienne brille dans ses écrits oubliés aujourd'hui. Tels sont les détails principaux qu'on trouve sur son compte dans la plupart des biographies : j'ajouterai un fait nouveau ou du moins peu connu : c'est que Jérôme Benivieni « *uomo dottissimo*, » dit Vasari, a été l'ami de Lorenzo di Credi, et que ce dernier a peint son portrait. Lorenzo, très-compromis, comme on sait, dans la grande aventure de Savonarole, avait dû se lier avec Domenico Benivieni, et c'est par son intermédiaire qu'il aura connu son frère Jérôme.

Le buste de M. de Nolivos représente un homme d'environ cinquante ans, si ce n'est plus : il est vêtu à l'ancienne mode, comme un philosophe qui garde, malgré les années, le costume de sa jeunesse, et il porte sur le haut de la tête le petit bonnet du xve siècle dont Filippino Lippi a coiffé Botticelli dans la fresque del Carmine. On sent que le personnage a vieilli dans l'étude et dans la douce confidence de la muse; il penche la tête comme pour écouter l'écho d'une chanson intérieure; toute la finesse italienne respire dans sa physionomie expressive; la bonhomie se mêle sur ses traits à la plus subtile expérience, et il y a dans le pli de sa lèvre, dans les rides précoces de son front, dans le feu de son regard, une merveilleuse intensité de vie. Tout, dans ce buste, porte le sceau d'une personnalité frappante. Nous n'avons pas connu Benivieni : nous jurons qu'il est ressemblant.

L'âge du modèle et surtout le caractère de l'œuvre nous permettent de dater ce buste des dernières années du xve siècle, ou mieux encore du commencement du siècle suivant. Que si l'on se demandait quel est l'auteur de ce morceau, si magistralement traité, on serait tenté de prononcer successivement les plus grands noms d'une époque où Florence eut de si merveilleux sculpteurs. Mais combien cette recherche serait chanceuse! Donatello, Verrocchio, Desiderio da Settignano étaient morts lorsque cette terre a été si puissamment modelée; celui à qui le caractère de l'œuvre fait songer tout d'abord, Mino da Fiesole, avait cessé de vivre en 1486. Écartons également Antonio Rossellino, car le buste de Benivieni n'est point dans sa manière. Benedetto da Maiano a vécu au-delà de 1498; peut-être est-ce de ce côté-là qu'il faudrait chercher. Mais Vasari, feuilleté d'un doigt impatient, ne nous a rien appris sur ce qu'il nous importerait tant de savoir. D'ailleurs, indépendamment des illustres

Digitized by Google

dont nous venons de décrire les noms, il y avait alors à Florence un groupe d'élèves de Verrocchio que nous connaissons mal. Ne poussons donc pas plus loin une enquête qui, aujourd'hui, est sans issue. Remarquons seulement que, par sa finesse esquise, par le sentiment profond du portrait, par l'exactitude passionnée du détail, le buste de Benivieni ressemble au plus haut degré à un *crayon* de Lorenzo di Credi. Ne dirait-on pas que le maître, qui, d'ailleurs, fut quelque peu sculpteur (on le sait par le testament de Verrocchio), a présidé à l'exécution de ce buste et que pendant que l'artiste inconnu modelait la terre complaisante, il était derrière lui, l'encourageant de la parole et ajoutant peut-être l'exemple au conseil?

La *Chanteuse*, envoyée à l'exposition par M. Castellani, n'est pas moins digne de notre étude. Cette statuette, en terre cuite, qui porte encore des traces de peinture et de dorure, date aussi de ce grand xvᵉ siècle qui semble avoir tout compris et tout exprimé. Par la vérité éternelle, et, dirions-nous, la *modernité* du sentiment, cette figure est de tous les temps, et elle est d'hier. Une jeune femme, vêtue d'une longue robe qui l'enveloppe jusqu'aux pieds, chante à demi-voix, en tenant entre ses mains un papier de musique qu'elle n'a pas besoin de consulter; elle dit sa chansonnette, la tête un peu penchée en arrière, et elle se berce de sa propre mélodie : tout cela est observé avec l'intuition clairvoyante de cette époque heureuse qui a si bien connu la nature dans ses forces et dans ses délicatesses. Au socle de cette exquise figurine, nous ne pouvons malheureusement inscrire aucun nom.

M. le marquis du Lau d'Allemans expose des copies, librement et admirablement faites, d'après la *Nuit* et le *Jour* de Michel-Ange. Elles proviennent de la vente de M. Piaud. Une merveilleuse intelligence des œuvres originales fait revivre dans ces deux terres cuites les grandes figures couchées au tombeau des Médicis et rappellent à l'esprit leur solennité émouvante. Ce sont des ouvrages de la seconde moitié du xviᵉ siècle; Michel-Ange, sans doute, est déjà mort; mais Florence entend encore son fier langage.

Il nous faut ici faire un saut de deux siècles, et passer sans transition de Michel-Ange à Pajou. Les sculpteurs du règne de Louis XV qui, à défaut de grandeur, avaient au moins beaucoup d'esprit, ne furent pas longtemps sans s'apercevoir combien l'argile se prêtait complaisamment à leurs libres caprices. Ils ont laissé des bustes charmants, et Pajou surtout y a fort bien réussi. Avant de sculpter en marbre le buste de madame Dubarry, qu'on voit au Louvre, l'artiste en fit un en terre cuite, et il l'exposa au Salon de 1771. C'est celui-là, croyons-nous, qu'on

Digitized by Google

retrouve au Musée rétrospectif. Il est au dernier degré délicat, spirituel, agréable à voir. Je ne m'étonne pas que cette petite Jeanne Bécu ait fait, au sortir de son village, un si beau chemin dans le monde. Le buste de Pajou explique tout.

Ainsi, dans la légèreté apparente de leur allure, les sculpteurs du XVIIIe siècle ont eu parfois un grand sens du portrait historique. Cette qualité a surtout appartenu à Houdon, le plus sérieux des artistes du règne de Louis XVI. Un profond sentiment de la vie individuelle anime les bustes de Diderot, de Francklin (1778), de Marie-Joseph Chénier, de Washington, de Mirabeau, prêtés par un de nos plus intelligents amateurs, M. Walferdin. Le buste de Washington est surtout d'une finesse de modelé délicieuse; on sait quelle indomptable volonté se cachait sous ces délicatesses : décidément, tous les grands hommes sont doux.

Cette précision intelligente et cet amour du détail caractéristique que nous admirons dans Houdon, ont quelque peu manqué à Jean-Baptiste Nini, l'auteur des petits médaillons en terre cuite, si recherchés des amateurs. Les exemplaires réunis à l'exposition appartiennent presque tous à M. Charvet, et représentent le graveur Gamot, madame de la Reynière, M. Leray de Chaumont, M. de Mosnac, Francklin, et d'autres personnages encore. Nini, qui fut si longtemps un problème, commence à nous être connu, du moins pour la partie française de sa biographie. Le conservateur du musée de Blois, M. Villers, a publié sur cet artiste provincial une notice pleine de révélations imprévues[1]. J. B. Nini, Italien d'origine, était venu, après des aventures qui sont encore ignorées, s'échouer au bord de la Loire, à Chaumont, où une verrerie avait été créée par les soins de M. Leray, intendant de l'hôtel des Invalides et grand-maître honoraire des eaux et forêts. Nini fut attaché à cette manufacture depuis 1760 jusqu'à sa mort, survenue en 1786. Il gravait sur le cristal et sur le verre; mais c'est à un autre art qu'il dut sa célébrité locale. Il essaya de modeler avec de la terre de Chaumont de petits médaillons qui, par les dimensions et par le style, rappellent un peu les portraits que Cochin a crayonnés pour servir d'illustrations aux livres de ses amis. Il y réussit fort bien : son médaillon de la baronne de Nivenheim (1768) et celui de madame de la Reynière (1769), sont au nombre de ses meilleurs. Nini a fait entrer dans sa galerie quelques personnages qu'il n'a probablement jamais vus, et dont il a exécuté les portraits d'après des dessins de ses confrères ou « au jugé. » Les médaillons de l'artiste de Chaumont étaient faits, paraît-il, par un procédé particulier, l'argile

1. *Jean-Baptiste Nini; ses terres cuites*, par A. Villers. (Blois, 1862.)

Digitized by Google

étant coulée dans des moules de cuivre gravés en creux. De là parfois un peu de sécheresse et trop de perfection mécanique dans le rendu. Les médaillons de Nini n'en doivent pas moins être cités parmi les plus fines productions de l'art de terre au XVIII[e] siècle.

Le vrai maître à cette époque, c'est Clodion. Il pétrit l'argile comme Fragonard manie la couleur; il est comme lui élégant, libre, amoureux, avec cette nuance toutefois qu'il est né près de dix ans après l'élève de Boucher, et que son idéal appartient pleinement aux temps de Louis XVI et de la Révolution. Clodion a ce mérite d'avoir assisté au triomphe de David sans faire la moindre concession au style austère et gourmé; à l'heure où la roideur allait envahir l'art, il garda le sentiment des courbes et des lignes doucement enroulées; ses chairs sont grasses et vivantes. Nous avons de Clodion, à l'exposition rétrospective, un joli groupe plein de mouvement (à M. Galichon); une charmante Bacchanale, traitée en bas-relief avec un rare esprit (à M. Guichard); et la *Source*, qui appartient à M. du Lau d'Allemans. C'est une aimable fillette nue, qui rêve le bras appuyé sur son urne penchante.

A côté de Clodion se place Marin, très-élégant aussi et très-habile à modeler la terre. Toutefois, la figurine de femme exposée au musée des Champs-Élysées ne représente qu'imparfaitement ce joli petit-maître greco-prud'honnien.

Revenons, avec la sculpture en bois, aux temps naïfs et forts de la première éclosion. La *Gazette des Beaux-Arts* a publié, dans sa dernière livraison (voir page 205), la gravure d'un admirable bas-relief, qui appartient à M. His de La Salle et qui représente le cadavre du Christ entouré des saintes femmes. C'est un travail italien de la seconde moitié du XV[e] siècle : ici la conviction s'élève jusqu'au drame. Par la symétrie ascétique de sa disposition, par la poignante expression des physionomies, ce groupe est émouvant comme un Mantègne.

On peut dater de l'époque correspondant au règne de Louis XII une figure de bois où l'on reconnaît sainte Marguerite, et qui orne le salon du prince Czartoriski. Il ne faut pas attribuer cette statue à un grand artiste; nous la prenons pour un de ces produits d'art et d'industrie à la fois que les « tailleurs d'imayges » étaient obligés de faire pour conquérir la maîtrise. On connaît l'article 33 des statuts de 1496 : « Nul ne sera receu tailleur d'imayges jusqu'à ce qu'il fasse en la maison des maistres, sans aucun ayde ni conseil d'autrui, un des chefs-d'œuvre ensuyvants : un Jésus-Christ de pierre tout nuz... ou autres ymaiges bonnes de sainte Barbe, *sainte Marguerite*, sainte Catherine, etc... » La sainte Marguerite du prince Czartoriski n'a vraisemblablement pas d'autre origine.

Digitized by Google

On a réuni à l'exposition un assez bon nombre d'ouvrages en bois : nous ne saurions en indiquer que quelques-uns. La *Chasse au cerf*, prêtée par Mlle Grandjean, est un travail allemand qu'il convient de signaler à cause de sa date (1584) et de l'intérêt historique des costumes; il y a plus d'art dans le cadre du portrait de Louise de Lorraine, et surtout dans les deux miroirs prêtés par MM. Sicard et Demachy. Le premier de ces miroirs a cela d'intéressant qu'il est complété par la plaque de bois sculpté qui, s'ouvrant comme le vantail d'une armoire, permettait de protéger la glace contre les hasards d'un choc fâcheux : ce panneau montre, en bas-relief, les diverses parties du monde symbolisées par des figures de femmes : le même motif a été, me dit-on, gravé par Goltzius. Quant au cadre du miroir de M. Demachy, c'est l'œuvre admirablement fine d'un artiste du Nord, qui a vu l'Italie et qui s'en souvient. On n'a jamais taillé dans le bois de plus délicats rinceaux; jamais le ciseau n'a montré plus de patience et plus de goût dans le dessin de l'arabesque et de la fleur chimérique.

Nous ne voulons pas, dans ce paragraphe du moins, parler des meubles sculptés. Nous mentionnerons cependant un petit coffret du XVIIe siècle, placé sur une table dans la salle où nous avons admiré le buste de Brunaccini. Au milieu des ornements qui en décorent le couvercle se lit l'inscription : IE MEVR POVR VOVS ; ces mots ne laissent aucun doute sur la nature du sentiment qu'inspirait l'élégante à laquelle ce coffret fut offert autrefois. Un amateur à qui l'art lorrain est particulièrement connu, M. Tainturier, nous apprend qu'il a rencontré souvent en Lorraine de petits meubles pareils, et que la tradition les attribue à Bagard. Ici, nous demandons la permission de nous étonner un peu. Au dire de Mariette, César Bagard, né à Nancy en 1639, aurait vécu jusqu'en 1709. Or, le coffret qui nous occupe paraît avoir été sculpté sous Louis XIII.

Le nom d'un artiste peu connu nous est révélé par l'inscription suivante : *Donné à l'Académie royale d'architecture en janvier* 1776, *par Rousseau de la Rottière*, qui figure au bas d'un panneau décoratif très-délicatement taillé. Rousseau y a fait paraître une grande dextérité de ciseau et un sentiment d'art qui se rapproche des dessins de Delafosse et de Forty. L'*Almanach de Paris* nous apprend que Rousseau de la Rottière vivait encore en 1785. C'est un commencement de biographie.

L'exposition n'est pas très-riche en sculptures en ivoire. Mais nous devons signaler un groupe d'enfants s'enroulant en bas-relief autour d'une coupe prêtée par M. J. Labarte, un très-beau Christ de Jaillot, appartenant à M. Alfred Stevens, et deux figurines, très-savamment modelées, par François Flamand. L'une est un Jésus enfant tenant la

Digitized by Google

boule du monde (à M. d'Yvon); l'autre (à M. de Rothschild) est aussi un enfant nu, grassouillet, plein de vie. François Flamand, fidèle à ses origines, a gardé toujours un grand sentiment des chairs, et il demeure un des maîtres de l'ivoire.— Dans la vitrine de M. Fau, où sont réunies tant de merveilles, nous avons remarqué le portrait en buste d'un personnage du temps de Louis XIV. Ce buste, d'un travail personnel et sûr, est signé *C. Lacroix fecit*. Nous n'avons pas eu de peine à retrouver C. Lacroix dans les *Notes d'un compilateur sur les sculpteurs en ivoire*. M. de Chennevières, qui sait tant de choses, nous apprend, d'après Ratti, que Lacroix a longtemps travaillé à Gênes et qu'il avait pour spécialité de faire des crucifix, soit en ivoire, soit en bois de jujubier. Ratti ajoute qu'il était Bourguignon, et M. L. Lagrange a consacré à cet ivoirier quelques lignes intéressantes dans les *Archives de l'art français*. La question vient de faire un pas, car le buste exposé par M. Fau montre que C. Lacroix sculptait autre chose que des crucifix.

Nous pourrions étudier au Musée rétrospectif les œuvres, parfois très-délicates, d'un art aujourd'hui perdu, la sculpture en cire. Bien que les maîtres qui se sont illustrés dans ce genre soient, pour la plupart, des Italiens, toutes les écoles pourraient, croyons-nous, revendiquer une part dans l'histoire de la cire façonnée en statuettes ou en médaillons. Charles VI se fit ainsi portraire de grandeur naturelle, et l'on sait que la cire fournissait l'élément principal des effigies qui jouaient un si grand rôle aux jours des funérailles royales. M. Jules Labarte a cité, parmi les plus habiles céroplastes italiens, Jean-Baptiste Sozzini, Alfonso Lombardi, Rosso de Guigni. Le livre de Mariette nous fournit une précieuse note sur le Napolitain Gio-Bernardino Azzolini, qui fut presque célèbre au commencement du dix-septième. Un nom nouveau pourra s'ajouter bientôt à la liste des sculpteurs en cire. Dans le journal d'Hérouard, dont M. Eudore Soulié prépare la publication, on verra un certain Jean Paulo ou Paolo faire, en 1604, le portrait en cire du petit Dauphin et de sa nourrice, et, détail curieux, on assistera au début de Louis XIII dans la carrière des arts, puisque, dès l'année suivante, Hérouard nous le montre s'amusant « à travailler en cire », comme il l'avait vu faire à Paolo. Ainsi, sans pousser plus avant cette recherche, nous avons d'un côté des noms d'artistes, de l'autre des œuvres : notre embarras commence lorsqu'il faut rattacher le travail à l'ouvrier. Les cires réunies au Musée rétrospectif nous laissent dans notre ignorance : M. le comte de Nieuwerkerke, M. Wasset ont exposé de charmants médaillons, italiens presque tous et d'époques diverses; mais les auteurs de ces fins ouvrages restent inconnus. Dans quelques-uns de ces portraits, la cire

Digitized by Google

brune ou blonde demeure monochrome ; dans les autres, elle se colore de tons différents et s'enrichit de perles, de paillettes ou de verroteries. Le résultat pourrait être barbare, et il ne l'est pas le moins du monde. Mystère étrange! et que dirait Charles Blanc si, en présence de ces cires italiennes, on osait prétendre que la polychromie n'est pas toujours un cas pendable?

II.

ORFÈVRERIE. — JOAILLERIE.

Dans la période historique dont nous avons à examiner les œuvres, les premières productions de l'orfévrerie que nous rencontrons ce sont les *paix*, c'est-à-dire ces plaques de métal gravé sur lesquelles les fidèles déposaient autrefois le baiser symbolique. Ces précieux objets ont une noble histoire : ils demeurent, par leur contexture et par leur exécution des œuvres d'orfévrerie, en même temps que, comme types des épreuves qu'on en a tirées, ils sont, sous le nom de nielles, chers à tous ceux qui s'intéressent aux origines de la gravure. D'ordinaire la paix, celle du XVe siècle du moins, se compose d'un panneau central rectangulaire et d'un couronnement qui se découpe en hémicycle. Il est difficile, par bien des raisons, de rencontrer la pièce complète. M. Galichon a eu ce bonheur, et il expose au Musée rétrospectif une paix qui peut passer à bon droit pour un des morceaux rares de cette collection improvisée. Le panneau du milieu, qui est *l'osculatorium* proprement dit, représente le Christ montant au Calvaire et succombant sous le poids de la croix. Dans la partie supérieure, c'est le Christ encore, mais couronné d'épines et entouré des instruments de la Passion.

Cette pièce est la seule du même genre qui figure au Musée rétrospectif; parmi les gravures, nous trouvons une épreuve d'une autre paix dont la plaque centrale est, dit-on, conservée à Florence. M. Duchesne, qui cite cette planche, dans son *Essai sur les nielles*, l'attribue à Maso Finiguerra; par son style elle nous paraît se rapprocher davantage de la fin du XVe siècle. Le panneau supérieur représente la *Salutation angélique;* au-dessous est figurée, avec toutes les complications imaginables, l'*Adoration des rois*. L'un d'eux s'est agenouillé et a déposé sa couronne pour présenter à l'enfant Jésus l'encens et la myrrhe ; les autres chevauchent vers la crèche, escortés par leurs varlets et leurs pages et suivis d'une longue caravane, où l'artiste naïf a fait figurer des chameaux char-

Digitized by Google

gés de présents. Malgré le nombre et l'enchevêtrement des personnages réunis en un si étroit espace, l'ensemble reste clair, et la pieuse procession se déroule, magnifique comme celle qu'on admire dans le tableau de Filippino Lippi au musée des Offices. Les têtes de tous ces personnages, et les anges qui jouent de la viole et du luth sur le toit de l'humble cabane sont d'une finesse exquise.

Mais nous avons hâte d'arriver à l'orfévrerie du XVIe siècle. On sait combien les produits de ce grand art sont rares, leur valeur intrinsèque ayant été pour la plupart d'entre eux une cause de destruction. Quelques œuvres ont cependant échappé au grand naufrage. De ce nombre est une cuiller du XVIe siècle que nous trouvons dans la vitrine de M. Fau. Cette charmante pièce, qui nous paraît française, porte la marque F. H. qu'on n'a pas encore expliquée [1]. La plus fine gravure suffirait à peine pour en faire mesurer l'élégante proportion et pour exprimer la richesse de l'ornement qui la décore : c'est une petite merveille de ciselure.

Le futur historien de l'orfévrerie, M. le baron Pichon, a bien voulu se séparer un instant des trésors qu'il possède pour enrichir l'exposition. Son argenterie emplit toute une armoire, et, par des œuvres bien choisies, elle représente les diverses phases de l'art, depuis François Ier jusqu'à la Révolution. M. Pichon a, de plus, communiqué à la commission du catalogue quelques notes précises qu'il a puisées dans les archives de la Cour des monnaies et qui lui permettent d'expliquer, pour la plupart des pièces qu'il expose, non-seulement les poinçons du maître, mais aussi ceux dont elles ont été contre-marquées par les fermiers du droit de marque ou de *seigneuriage*. C'est par l'étude de ces signes qu'il est parvenu à dater exactement les œuvres de nos orfévres.

La collection de M. le baron Pichon nous montre d'abord deux flambeaux du XVIe siècle, qui portent la marque P. M. et qui, d'après l'ingénieuse observation du propriétaire, paraissent avoir été faits en 1526. Des dauphins symboliques décorent ces flambeaux et donnent à penser qu'ils ont été exécutés pour le dauphin, fils de François Ier. La marque P. M. serait vraisemblablement celle de Pierre Mangot, illustre orfévre, dont les comptes de l'hôtel nous ont révélé l'importance, et qui fit notamment les insignes royaux employés lors des funérailles de Louis XII. Comme il ne reste de Pierre Mangot aucune œuvre connue, les deux flambeaux de M. Pichon ont, à nos yeux, un intérêt considérable. Ce sont des tiges cannelées et quadrangulaires qui reposent sur une base carrée : rien n'est

1. Serait-ce, par aventure, la marque de Ferry Hochecornes qui fut, en 1548, l'un des gardes de la maitrise de Paris ?

plus simple comme ligne et comme décor. C'est du François Ier de la première période; Benvenuto et les maniéristes de Fontainebleau ne sont pas encore arrivés.

Les calamités qui marquèrent les dernières années du règne de Louis XIV ont notablement diminué le nombre des pièces d'orfèvrerie exécutées au XVIIe siècle. M. le baron Pichon expose toutefois des vases à fleurs, œuvres très-fines de Jean-Baptiste Loir, qui appartenait à la même famille que le graveur et orfèvre Alexis Loir, et qui fut reçu maître en 1689. A la même époque se rattache un couvert, marqué du poinçon de Hilaire Vilain, qui avait obtenu son brevet de maîtrise en 1671.

Les ouvrages du XVIIIe siècle sont en assez grand nombre, et pour la plupart charmants de fantaisie et superbes d'exécution. Dans un travail publié autrefois par la *Gazette des Beaux-Arts*, nous avons dit que les règnes de Louis XV et de Louis XVI marquaient une des grandes époques de l'histoire de l'orfèvrerie française. Les trésors prêtés par M. Pichon sont là pour nous donner raison. Les pièces qu'il possède ne sont pas toutes marquées d'un poinçon célèbre; mais elles ont toutes, à des degrés divers, le mérite d'une forme parfaitement appropriée à leur destination, la grâce de l'allure, et l'attrait d'une fabrication absolument parfaite. Il n'est pas un de ces ouvrages qui ne soit digne de l'attention de l'érudit et de l'artiste. Un flambeau d'étude, très-simple d'apparence, nous arrêtera d'abord, car il porte la précieuse marque T. G. que, pour notre part, nous n'avions jamais rencontrée, et qui est tout simplement celle de Thomas Germain. Rien de plus rare, on le sait, que les œuvres authentiques du fameux orfèvre de Louis XV. On voit ici que l'habile artiste s'était affranchi du style capricieux mis en honneur par Meissonier et le neveu de Claude Ballin, et l'on comprend comment, par une simplicité du meilleur goût, il a mérité les éloges que lui accorde Mariette. La salière d'or de Jean-Baptiste Cheret date du plus pur moment de madame de Pompadour : nous avions parlé de Cheret, — qui fut membre de l'Académie de Marseille, — d'après les notes du *Journal de Paris*; aujourd'hui voilà une pièce authentique de sa main; elle est d'un style charmant et sage. Nous en dirons autant d'une boîte de toilette destinée à contenir une éponge; elle est due à Jacques-Nicolas Roettiers qui, associé à son père, exécuta, aux grands applaudissements des connaisseurs, l'argenterie de madame Dubarry.

M. le baron Pichon n'est pas moins riche en orfèvreries du temps de Louis XVI. La belle soupière ronde qui brille sur ses étagères est l'œuvre d'Antoine Dutry, sur lequel nous ne possédions jusqu'à présent aucune

Digitized by Google



BIJOUX

de la Collection du Prince Czartoryski.

Digitized by Google

donnée et que M. Pichon nous apprend avoir été reçu maître en 1767. L'huilier provient des ateliers d'Auguste, l'orfèvre du roi et l'auteur de la couronne qu'il plaça sur sa tête lors de la cérémonie du sacre. Enfin les grandes girandoles, d'un si beau travail, qu'on voit dans la même vitrine, sont dues à Antoine Boullier, sur lequel nous avons autrefois donné quelques détails. Pour Boullier, comme pour Cheret, nous avions emprunté notre science aux documents imprimés. Son œuvre n'est pas au-dessous de la renommée dont il a joui sous Louis XVI. Et comme il est toujours permis de se corriger et de se compléter, nous ajouterons à nos renseignements antérieurs que Boullier, survivant à la Révolution, a pris part à l'exposition industrielle de 1806. La date de sa mort reste à trouver.

M. le baron Pichon, dont la collection aurait mérité de nous arrêter plus longtemps, n'est pas le seul amateur qui ait envoyé des pièces d'orfèvrerie. Il y a de très-intéressants morceaux dans l'argenterie de M. d'Armaillé, et aussi dans celle de M. d'Yvon. Ici, c'est vraiment une merveille que nous devons signaler. M. d'Yvon possède deux girandoles du temps de Marie-Antoinette, qui, par la grâce libre du détail et la perfection de la ciselure, défient tout ce qu'on peut imaginer. Nous ignorons malheureusement si ces chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie française portent une marque quelconque.

Nous sommes mieux informé en ce qui touche le vase d'argent qui appartient à M Didier. Ce vase, décoré de sujets à la Boucher, et que, *à priori*, nous daterions des derniers jours du règne de Louis XV, porte l'inscription suivante gravée en toutes lettres : *Fait par Vinsac aîné.* Ce renseignement se complète par les poinçons inscrits sous le plateau du vase : nous y trouvons d'une part le nom *R. Vinsac*, et dans un losange, les trois lettres TOL surmontées d'une fleur de lis. C'est la marque de la maison commune ou de la maîtrise de Toulouse. Et, en effet, R. Vinsac aîné était un orfèvre toulousain ; c'est évidemment lui qui est désigné comme garde du métier sous le nom de Vinsac père, dans *l'Almanach historique de Toulouse pour l'année* 1782. C'était, en tout cas, un maître habile dans la ciselure, et nous sommes heureux de pouvoir ajouter ce nom, trop longtemps oublié, à ceux des plus charmants orfèvres du XVIIIe siècle.

Les pièces exposées par M. Charvet sont d'un ordre tout différent : elles sont presque toutes d'origine allemande et datent des deux derniers siècles. C'est pour nous un art un peu nouveau, un art dont les étranges produits ne sauraient plaire à tout le monde. Nous sommes porté à croire qu'il y avait un principe maladif de dépravation dans le goût des

Digitized by Google

orfévres qui ont adopté ces formes baroques, lourdes, sans raison et sans rime. Même aux heures de ses plus grandes ivresses, le rococo français garda une certaine mesure et demeura fidèle à la grâce; mais en traversant le Rhin, il fut vraiment pris de folie.

Le salon du prince Ladislas Czartoryski montre, au milieu des trésors les plus variés, des pièces d'orfévrerie et de joaillerie qui, à bien des égards, ont pour nous l'intérêt d'une révélation. Plusieurs de ces ouvrages sont de fabrication polonaise et ont appartenu, soit aux souverains, soit aux plus grands personnages du pays; mais d'autres pièces sont françaises, et il importe de les distinguer. Dans ses orfévreries, qui sont somptueuses et riches, mais quelquefois d'un goût douteux, la Pologne s'est laissé influencer par l'Allemagne; les vases qui ont le plus de caractère sont ceux dont la panse est incrustée de médailles : l'aspect en est assez étrange. Quant à ce grand hanap, qui affecte la figure d'un paon faisant la roue, c'est un travail purement tudesque.

A côté de cette orfévrerie bizarre, M. le prince Czartoryski expose des joyaux du plus grand prix. Les bijoux polonais ne sont pas les moins intéressants : ici, nous prions le lecteur de vouloir bien se reporter à la planche dans laquelle M. Jules Jacquemart a reproduit, avec une très-vive intelligence de l'œuvre originale, un grand médaillon circulaire qui a dû servir non d'agrafe de manteau, mais d'ornement pour le poitrail d'un cheval en toilette de cérémonie. Les chevaux polonais portaient des harnachements superbes, et, sans sortir de la collection du prince Czartoryski, on trouve sur des harnais de parade l'indication ou les restes de bijoux presque aussi somptueux que celui qui nous occupe. Ce médaillon est composé de pierres précieuses et de perles baroques serties dans une armature d'argent doré. Le métal n'y joue qu'un rôle secondaire; les tons éclatants des pierreries contrastent avec le ton nacré des perles, disposées d'ailleurs dans un ordre qui implique une idée de symétrie par à peu près. A première vue, ce bijou rond et lourdement magnifique peut surprendre un peu le visiteur dépaysé; mais, s'il a quelque goût pour la couleur, il admirera la splendide polychromie de ce médaillon si étrange et si puissant dans son luxe presque oriental.

Les bijoux que M. Jacquemart a réunis dans son autre planche et qui sont également empruntés à la collection du prince Czartoryski, ont appartenu à des reines de Pologne, mais ils sont, pour la plupart, de provenance française. Nous les datons tous du XVIe siècle, avec cette réserve toutefois qu'une précision rigoureuse est ici impossible, et que tel artiste de 1610 ou même de 1620 a pu quelquefois imiter ou refaire un bijou du temps de Henri III. Un des plus charmants joyaux de la collection est une

Digitized by Google



[illegible] DU XVIE SIECLE

Collection du Prince Czartoryski.

Digitized by Google

pendeloque qui représente un A en diamant accosté de deux *amorini* d'émail et enchâssé dans une monture d'or ciselé et émaillé : le bijou est surmonté de rubis qui se disposent à peu près en couronne, et il se complète par une perle pendante. Ce ravissant joyau aurait appartenu, dit-on, à la femme de Sigismond-Auguste, qui monta sur le trône en 1548. Par l'exécution, il se rattache au règne de Henri II. On se rappelle peut-être que la collection de M. Pourtalès renfermait un portrait de femme peint par l'un des Clouet, et que le patient artiste, amoureux du détail exact, avait suspendu sur la poitrine de son modèle un joyau qui, comme celui du musée Czartoryski, affectait la forme d'un A. Ici, c'est le bijou même que nous avons sous les yeux, et le petit monument se trouve être supérieur à l'image.

A Constance, femme de Sigismond III, proclamé roi en 1587, aurait appartenu, assure-t-on, la chaîne originale et légère qui, dans la planche de M. Jacquemart, entoure le médaillon central. C'est encore un travail du XVIe siècle, mais il s'écarte un peu, par sa contexture, des bijoux que nous connaissons, et, comme la prudence doit être la première vertu du critique, nous devons déclarer que nous ne sommes pas assuré que cette chaîne soit un travail français. Aucun doute n'est possible, au contraire, en ce qui touche l'autre chaîne, où quatre perles enchâssées dans l'or alternent avec une pierre enfermée dans une sertissure à biseau. Elle a appartenu, disent les notes qui nous sont communiquées, à Marie-Louise de Gonzague, qui épousa Vladislas VII en 1645. Je n'y contredis point, mais le bijou est français et du temps de Henri III. Enfin notre bijouterie peut réclamer aussi le médaillon circulaire où se lit, dans l'harmonieux enchevêtrement des ors ciselés le chiffre, en émail noir, qui appartint à la fois à Henri II, à sa maîtresse Diane et à sa femme Catherine. Cette pièce, intacte et neuve comme si elle sortait de l'atelier du maître, est de l'exécution la plus fine et la plus savante. Nous ne croyons pas d'ailleurs qu'il soit facile de trouver de plus beaux bijoux du XVIe siècle que ceux du prince Czartoryski.

Nous arrêterons ici, pour cette fois, ce catalogue de merveilles. Nous avons déjà passé bien des heures dans les salles du Musée rétrospectif, mais les œuvres superbes ou charmantes y brillent si nombreuses que nous avons à peine accompli aujourd'hui la moitié de notre tâche. Il y faudra revenir encore, et nous y reviendrons. En un si long travail un peu de repos est dû au lecteur et peut-être au critique. Ne savons-nous pas d'ailleurs que ce qu'il y a de mieux écrit dans certaines comédies, ce sont les entr'actes?

PAUL MANTZ.

Digitized by Google

VOYAGE

D'ALBERT DURER

DANS LES PAYS-BAS

ÉCRIT PAR LUI-MÊME PENDANT LES ANNÉES 1520 ET 1521[1]


Nuremberg 1520.



A mes frais et dépens, le jeudi après la saint Kilian, moi, Albert Dürer, je quitte Nuremberg avec ma femme[2] pour me rendre dans les Pays-Bas. Après avoir passé le même jour par Erlangen, nous logeons à Baiersdorf, et j'y dépense trois sous moins six deniers. De là, nous partons par la route la plus courte pour Forchheim, où nous arrivons le vendredi; là, pour un sauf-conduit, je paye vingt-deux deniers. Je pars pour Bamberg où j'offre à l'é-

1. Voir, pour la publication des notes de famille d'Albert Dürer et de ses lettres à Pirkeimer, les nos de juin et d'août.

2. Agnès Frey, fille d'Hans Frey de Nuremberg, épousa Albert Dürer en 1494. Le journal de Dürer prouve qu'il n'avait pas laissé à Nuremberg son avare et querelleuse femme, comme l'ont prétendu jusqu'ici ses biographes, entre autres J. Sandrart, qui l'écrit en toutes lettres dans le deuxième volume de l'*Académie allemande*, page 225 (*imprimé à Nuremberg en 1675*). Du reste, Albert Dürer, dans son journal, ne dit pas un mot du caractère de sa femme. Il résulte aussi de ce journal, qu'en 1520, il se rendit pour la première fois dans les Pays-Bas. Il n'avait donc pas visité précédemment ce pays avec l'empereur Maximilien I, comme Quadens le prétend à tort, dans *les Fastes de la nation allemande*, page 428. S'il est vrai qu'Albert Dürer alla dans les Pays-Bas pour fuir des chagrins domestiques, malheureusement trop réels, il faut que ce voyage nouveau ait eu lieu en 1523 ou en 1524 seulement.

Digitized by Google

vêque[1] une peinture de la Vierge, la Vie de Notre-Dame[2], une Apocalypse[3] et des gravures pour la valeur d'un florin.

Il me fait quitter mon auberge où j'avais dépensé environ un florin, m'invite à venir chez lui, et me donne un laisser-passer pour la douane et trois lettres de recommandation. Je paye six florins d'or[4] au voiturier qui va me mener de Bamberg à Francfort.

Maître Nicolas Laux, Benedict et Hans le peintre[5] me versent le coup de l'étrier; je bois et je pars.

Je donne quatre sous pour du pain et treize sous pour des pourboires. Je vais rapidement de Bamberg à Eltman; de là, je me rends à Zeil, je dépense vingt et un sous, et j'arrive à Hasfurth où je montre ma lettre de douane, après quoi on me laisse partir.

Je dépense un florin dans la chancellerie de l'évêque de Bamberg. A Theres, au couvent, j'exhibe mes papiers et continue ma route.

Nous arrivons au bord du Rhin, où nous passons la nuit pour un denier; de là, nous allons à Maynberg. A Schweinfurth, je suis invité par le docteur Georges Rebart qui me donne du vin que nous mettons dans notre bateau. On m'exempte des droits de douane.

J'avais dépensé dix deniers pour un poulet rôti et dix-huit deniers pour le cuisinier et son fils. De là, nous nous rendons à Volkach, et ensuite à Zwartzach où nous passons la nuit et dépensons vingt-deux deniers.

Le lundi, nous nous levons de grand matin pour nous rendre à Fettelbach. A Ritzing, nous dépensons trente-sept deniers.

Par Seilzfeldt, nous arrivons à Markbreit, d'où on me laisse partir après avoir vu mes papiers.

En passant par Frickenhaussen et Ochsenfurth nous gagnons Eivelstadt, puis Murzburg. De là, nous arrivons à *Erla-Brunn* où on nous donne un lit pour vingt-deux deniers.

En passant par Relzbach et Zelling nous gagnons Karlstadt et puis Gemünd; nous y dînons assez bien pour vingt-deux deniers.

1. Georges III, sacré en 1505, mort en 1522, protecteur des arts. Albert Dürer a fait son portrait.

2. Suite de 20 estampes. Hauteur, 11 pouces; largeur, 7 pouces 9 lignes. Voir Bartsch, le peintre-graveur, D. VII, n° 76-95.

3. L'apocalypse de saint Jean, 15 estampes. Hauteur, 14 pouces 6 lignes; largeur, 10 pouces 3 à 6 lignes. Voir Bartsch, le peintre-graveur, 60-75.

Cette œuvre gigantesque est digne de l'homme de génie qui l'a exécutée, et digne du livre étrange qui l'a inspirée.

4. Le florin d'or valait 8 fr. 60 de notre monnaie d'aujourd'hui.

5. Hans Wolfgang Ratzheimer, vivait à Bamberg, de 1492 à 1527.

Digitized by Google

Nous voyons successivement Hofstetten, Lohr et Nevenstadt où j'ai dû montrer ma lettre de transit; je dépense dix deniers pour du vin et des écrevisses. Le mercredi matin, après avoir laissé derrière nous Rotenfels, nous arrivons à Saint-Écarig, d'où nous nous rendons à Heudenfeldt, Triffelstein, Homburg, Wertheim, et puis à Brodselten, Freudenberg, Miltenberg, Klingenberg, Worth, Obernburg, Asschaffenburg, Selgenstadt et Steinheim, où je montre mes papiers.

Nous passons la nuit près de Johansen. Le matin, on nous ouvre les portes de la ville et l'on nous fait beaucoup d'amitiés; j'y dépense six weispfenning.

Le vendredi, nous nous rendons à Kesselstadt pour gagner Francfort où je montre ma lettre de douane. Je dépense six sous pour un lit, et je donne deux sous au garçon. Jacob Heller me régale de vin à l'auberge, et je fais accord avec un homme qui consent à me conduire de Francfort à Mayence pour un florin, deux sous. La nuit, nous dépensons huit sous.

Le dimanche, je prends le bateau du matin qui va de Francfort à Mayence. Arrivé à mi-chemin, c'est-à-dire à Hochst, je montre ma lettre de transit et on me laisse passer. Je dépense huit deniers francfortois. De là, nous allons à Mayence; je dépense un albus[1] pour faire décharger mes effets, plus dix-huit deniers pour les courroies. Je fais accord avec le capitaine du bateau de Cologne qui s'engage à me transporter, avec mon bagage, pour trois florins. J'avais dépensé dix-sept albus à Mayence. Peeter, l'essayeur de la corporation des orfévres, me fait cadeau de deux bouteilles de vin. Veith Farnpuhler m'invite, mais l'aubergiste refuse de recevoir son argent et veut lui-même être mon hôte. On me rend beaucoup d'honneurs. Je pars de Mayence, où le Mein se jette dans le Rhin, le jour de sainte Marguerite, et je dépense dix-neuf hellers pour de la viande, du pain et des œufs que je prends avec moi sur le bateau. Léonhard, l'orfévre, me fait présent de vin et de gibier; il me donne aussi du charbon, qui me servira à faire la cuisine sur le bateau. Le frère de Joostes m'offre une bouteille de vin, et la corporation des peintres deux.

1. Albus, ou pfennig blanc, monnaie d'argent, mise en circulation vers 1360. Sous l'empereur Charles IV, elle avait surtout cours dans l'électorat de Cologne et dans la Hesse-Cassel; elle valait 9 pfennigs. On n'en trouve plus que dans les cabinets des numismates.

Dans ses excursions en Flandres, Albert Dürer emportait toujours avec lui un album sur lequel il dessinait les personnages et les objets qui lui paraissaient importants. C'est ainsi que nous avons le portrait de Gaspar Sturm, dit Teutschland (Allemagne), le héraut d'armes, nous apprend M. Chabouilliet, qui assista à la prise du château de Sickingen et qui fut chargé de conduire Luther à la diète de Worms. Voir la vie de Luther par Odin, t. VI, p. 207.

Digitized by Google



GASPAR STURM, HERAULT D'ARMES.

Dessiné par Albert Dürer.

Après avoir passé devant Erfeld et Rudisheim, nous arrivons à Erenfels. Là je montre mon passavant, mais on exige deux florins d'or qu'on promet de me rendre si dans les deux mois je rapporte une lettre d'exemption. Nous arrivons à Bacharach où je dois également m'engager à acquitter les droits dans les deux mois ou à présenter une exemption.

A Caub, on ne me laisse passer que sous les mêmes conditions.

A Saint-Goar, le percepteur me demande où j'ai acquitté les droits; je me contente de lui répondre que je n'ai pas d'argent à lui donner.

A Bopart, la douane de Trèves ne me laisse passer sur la vue de ma lettre de transit que lorsque j'ai déclaré, écrit et signé que je n'ai avec moi aucune espèce de marchandise. De là, nous nous rendons à Lahnstein où je montre mon passavant; non-seulement le percepteur me laisse passer, mais il me prie de le recommander au seigneur de Mayence et il me fait cadeau d'une bouteille de vin; il connaît beaucoup ma femme, et il désirait me voir depuis longtemps.

A Engers, ma lettre de transit suffit pour me donner passage. Cette place appartient au duché de Trèves.

A Andernach, je dépense onze hellers, et je quitte cette ville le jour de la saint Jacques pour me rendre à Bonn. De là, je vais à Cologne; nous avons dépensé neuf sous dans le bateau, un sou quatre deniers pour des fruits et du charbon, sept sous pour le déchargement, et quatorze hellers pour les domestiques des bateliers. Je fais cadeau à mon cousin Nicolas[1] de ma redingote doublée et bordée de velours; je donne un florin à sa femme. Jérôme Fugger, Jean Ghrosserpeck et mon cousin me régalent de vin. Je dîne au couvent des Chartreux, où un frère m'offre un coupon de drap. M. Jean Ghrosserpeck me fait cadeau de douze mesures de vin fin. Je dépense cependant à Cologne deux florins quatorze sous, plus trois sous pour des fruits, un sou de pourboire, et un sou pour le messager.

Le jour de la saint Pantaléon, nous partons pour Postorff où nous passons la nuit pour trois sous. Le dimanche, nous dînons à Rodingen Le lendemain, de bonne heure, nous quittons Freendorf pour nous rendre à la petite ville de Sangelt, nous dînons dans un village nommé Systerkylen pour deux sous et deux hellers. Nous passons par Sittard, jolie petite ville, pour nous rendre à Starkem, un endroit charmant où nous descendons dans une excellente auberge. Nous mangeons fort bien, nous nous couchons dans un bon lit, et la dépense ne s'élève pas à plus de quatre sous.

1. Le fils du sellier, l'élève du père d'Albert Dürer.

Digitized by Google

Le vendredi matin, nous passons la Meuse et faisons notre entrée à Marten Lewbehrn; je donne un sou pour un jeune poulet. De là, nous partons pour Stoffer, et, le mercredi, nous sommes à Merpeck où, pour trois sous, j'achète du pain et du vin. En passant par Brautenmuhl et Culenberg, nous arrivons le mardi matin à La Croix où, pour trois sous deux deniers, on nous sert un assez bon repas.

Nous prenons le chemin d'Anvers [1]. Aussitôt arrivé, je me rends à l'auberge de Joost Plankfeld. Le même soir, le factor Bernard Stecher me donne un souper splendide; ma femme reste à l'auberge, et je donne trois florins au voiturier.

Le samedi après la saint Pierre-aux-Liens, mon hôte me mène chez le bourgmestre d'Anvers [2]; sa maison [3] est grande et bien distribuée, avec des chambres très-vastes et très-belles. Elle est flanquée d'une tour précieusement travaillée et entourée d'immenses jardins; en somme, c'est une demeure princière. Je n'ai pas vu sa pareille dans toute l'Allemagne. Une grande rue toute neuve donne accès de deux côtés à cette maison, qu'il a fait bâtir ainsi à sa fantaisie.

Le dimanche, jour de la Saint-Oswald, les peintres m'invitent dans leur cercle avec ma femme et ma servante. Nous mangeons un excellent dîner, dans un service complet d'argent. Toutes les femmes des peintres sont là; et, lorsque l'on me mène à ma place, l'assemblée entière, debout, fait la haie comme si j'étais un grand seigneur. Il y a à ce banquet des personnages très-considérables qui se courbent devant moi et me font mille politesses, me disant qu'ils veulent tout faire pour m'être agréable. Lorsque je suis assis, le pensionnaire du Conseil d'Anvers vient à moi avec deux valets et me fait présent, de la part de ces messieurs de la ville, de quatre pots de vin, en me disant qu'ils veulent m'honorer par là et me témoigner leur estime. Je le prie de leur transmettre mes remercîments, et lui offre mes très-humbles services.

Après lui vient maître Pierre [4], qui me présente, avec ses hommages, deux autres pots de vin. Après avoir passé gaiement à table une grande

1. On sait que du temps d'Albert Dürer, cette ville était appelée Antorff par les Allemands.

2. Le chevalier Arnold de Liere, qui fut successivement bourgmestre de l'extérieur et de l'intérieur, de 1506 à 1529, date de sa mort.

3. Cette maison, située rue des Princes, devant la cour de Liere, est aussi appelée la Maison Anglaise. Aujourd'hui, c'est un hôpital militaire. L. Guicciardyn dit, dans sa description des Pays-Bas, Amsterdam 1612, page 69, qu'elle fut bâtie par le seigneur Aert, né de la branche noble de Liere, pour servir de résidence à Charles V.

4. Maître Pierre, charpentier de la ville.

Digitized by Google

partie de la nuit, on me reconduit aux flambeaux, en me faisant mille et mille démonstrations amicales. Je remercie chaudement, et vais me mettre au lit.

Je suis allé voir Quentin Metsys[1] dans sa maison.

J'ai aussi visité les trois grandes places de tir[2]. Je fais un excellent dîner chez Haber et un autre chez le consul de Portugal, dont je dessine le portrait. Je fais aussi le portrait de mon hôte Joost Planckfeld, qui m'offre une branche de corail. Je donne deux sous pour du beurre, et la même somme aux charpentiers des peintres. Mon hôte me mène dans l'atelier où les peintres pensionnés par la ville d'Anvers travaillent aux arcs de triomphe qui seront élevés sur le passage du roi Charles V[3].

1. Quentin Metsys, peintre fameux, né à Louvain vers 1470, mort en 1529. Il demeurait alors rue des Tanneurs, dans la maison nommée de *Simme*, W. 3, nº 1036.

L'extrait suivant des archives (livre des requêtes, page 90) semble indiquer assez clairement l'endroit où il fut enterré dans le couvent des capucins, fondé en 1586.

« A mes honorés seigneurs, moi, Cornelis van der Geest, je fais observer humblement qu'au temps où il fut donné ordre de nettoyer les pierres tumulaires du petit cimetière près des échoppes, où l'on vend des gants, M. Antoine Behagel m'envoya la pierre tumulaire de maître Quentin Metsys, pour que je refisse l'inscription effacée par le temps. Mon travail terminé, on transporta de nouveau cette pierre près de la tour où maître Quentin avait été enterré en 1529, il y a cent ans aujourd'hui. »

Il importe de ne pas perdre la mémoire d'un maître si célèbre, qui était d'abord forgeron, et qui a fait le beau puits de la ville d'Anvers, autrefois placé au milieu du marché, surmonté d'un Brabon et entouré de sauvages en fer. Il a été transporté en 1557 au petit béguinage, où il est admiré par tous les amateurs de l'art.

S'étant adonné, pour certaines raisons, à la peinture, le susdit Metsys a fait un fameux tableau, qui se trouve dans l'église Notre-Dame, dans la chapelle de la Circoncision (*aujourd'hui ce tableau est au musée*), et qui, sous une administration précédente, avait été vendu à un Anglais pour 5,000 nobles à la rose en espèces; mais, grâce à l'intercession du peintre Martin de Vos, il n'a pas été livré.

« Ces messieurs de la ville auront donc à disposer de cette pierre tumulaire, et on leur demande de la mettre contre le mur de la tour, en mémoire de l'illustre Quentin Metsys, et de l'y attacher avec des crampons de fer. »

Cette demande fut accordée (cette pierre est placée au Musée depuis 1825 et remplacée par une nouvelle qui est encore aujourd'hui scellée à la tour). Leurs seigneuries, les bourgmestre et échevins, ont désigné Antoine Behagel pour faire un rapport sur cette demande et prendre des conclusions conformes (actum 17 decembris 1629, signé J. de Paepe.

2. Les places de tir étaient alors situées, les deux premières, où sont aujourd'hui le marché au blé et le nouveau théâtre; la troisième, près des rues des Tapissiers et du Jardin-du-Tir. Elles furent toutes les trois rebâties en partie par Gillibert van Schoonbeke en 1552.

3. Le 23 décembre 1520, Charles V fit son entrée triomphale à Anvers, où se tenait

Digitized by Google

Il n'y en aura pas moins de quatre cents, de quarante pieds de long chacun; ils régneront des deux côtés des rues, seront bien peints et auront deux étages, sur lesquels on donnera des représentations allégoriques. La menuiserie et la peinture coûteront ensemble quatre cents florins. Cette décoration sera d'un bel effet.

Je dîne de nouveau chez le consul de Portugal et chez Alexandre[1].

Sebald Fischer m'achète seize petits dessins de la Passion[2] pour quatre florins; trente-deux grands livres pour huit florins; six gravures de la Passion[3] pour trois florins; vingt demi-feuilles, différents sujets, l'un parmi l'autre, un florin; il m'en prend pour trois florins. Je vends aussi des quarts de feuille pour cinq florins et demi, plus huit grandes feuilles pour un florin.

J'avais remis à mon hôte une figure de la Vierge peinte sur toile; il l'a vendue pour mon compte deux florins du Rhin.

Je fais le portrait de Félix, le joueur de luth[4]. Je dépense deux sous pour de la bière et du pain, deux sous pour un bain, et quatorze sous pour trois petits panneaux.

Je dîne chez l'orfévre Alexandre, et aussi chez Félix.

Maître Joachim[5] a dîné chez moi hier, ainsi que son domestique. Pour les peintres, je fais en demi-teinte un écusson; j'accepte un florin pour les débours. Je donne mes quatre nouvelles pièces à Pierre Wolfgang, et à Joachim des dessins pour la valeur d'un florin, parce qu'il m'a prêté son domestique et ses couleurs; du reste, j'avais retenu son domestique à dîner, et je lui avais donné pour trois sous de dessins. J'envoie à l'orfévre Alexandre quatre nouvelles pièces. Je fais au fusain les portraits du Génois Tommaso Florianus, de Romanus, qui est de Luc-

alors le conseil de toutes les provinces, pour offrir à Sa Majesté deux cent mille couronnes (*Chronique anversoise*, page 14).

1. Orfévre et amateur de Nuremberg, né en 1501, mort en 1546, reçu de la gilde de saint Luc en 1516.

2. 37 estampes. Hauteur, 4 pouces 8 à 10 lignes; largeur, 3 pouces 7 lignes. Voir Bartsch, le peintre-graveur, 16-52.

3. Suite de 16 pièces gravées sur bois. Hauteur, 4 pouces 4 lignes; largeur, 2 pouces 9 lignes. Voir Bartsch, le peintre-graveur, 3-18.

4. Félix Hungersberg, musicien célèbre et capitaine de l'empire.

5. Jachim Patenier, né à Dinant, vers la fin du xv[e] siècle, célèbre comme peintre et comme ivrogne. Il a fait quelques batailles; mais c'est comme paysagiste qu'il s'est illustré. Il mettait dans un coin de tous ses tableaux un petit bonhomme accroupi et ..... shocking. C'était le coin du maître. Albert Dürer estimait beaucoup sa peinture; mais il voyait avec chagrin un homme de son mérite *vivre misérablement dans la crapule*.

Digitized by Google

ques, et des deux frères de Tommaso, Vincent et Gérard, tous trois de la famille des Pombelli. Je dîne douze fois chez Tommaso.

Le trésorier me donne une tête d'enfant peinte sur toile, et une arme en bois de Calcutta. Tommaso me fait cadeau d'un chapeau de paille. Je dîne chez le consul de Portugal, et l'un des frères de Tommaso me fait accepter des gravures pour la valeur de trois florins.

Érasme[1] m'offre un manteau espagnol, et trois dessins représentant des portraits d'hommes. Je reçois du frère de Tommaso une paire de gants, et je fais un deuxième portrait de Vincent. Je donne à maître Augustin Lumbarth[2] les deux parties des *imagines cœli*[3]. Je dessine le portrait d'Opiius au nez tordu. Ma femme et ma servante Susanne ont dîné chez Tommaso.

Notre-Dame d'Anvers est très-grande. On y dit plusieurs messes à la fois sans produire de confusion; ses autels ont de riches fondations. Les meilleurs musiciens y sont attachés; l'église possède plusieurs ornements et sculptures remarquables, ainsi qu'une jolie tour.

J'ai visité la riche abbaye de Saint-Michel, dont le chœur est garni de beaux fauteuils taillés dans la pierre.

A Anvers, quand il s'agit d'art, on ne se laisse pas arrêter par les frais, car l'argent n'y est pas rare.

Je fais le portrait de Nicolas[4], astronome du roi d'Angleterre; c'est un Allemand né à Munich, qui m'a été fort utile dans diverses circonstances.

Hans Pfaffroth me donne un florin de Philippe pour son portrait que j'ai dessiné. Je dîne de nouveau chez Tommaso; le beau-frère de mon hôte m'a invité avec ma femme. Je change deux mauvais florins contre vingt-quatre sous. Je donne un sou à quelqu'un qui me montre un tableau. Le dimanche après l'Assomption, j'ai vu la grande procession de Notre-Dame d'Anvers; c'est un spectacle féerique; toutes les corporations et tous les métiers habillés somptueusement étaient présents. Chaque profession et chaque gilde avaient ses attributs particuliers, quelques personnes portaient d'énormes cierges et de longues trompettes

1. Desiderius Erasme, né à Rotterdam le 28 octobre 1467, mort le 11 juillet 1536 à Basel.

2. Peut-être le frère de Lumbardus, le peintre.

3. *Imagines cœli septentrionalis*. Hauteur et largeur, 15 pouces 10 lignes. *Imagines cœli meridionalis*. Hauteur et largeur, 15 pouces 8 lignes. Voir Bartsch, le peintre-graveur, n° 151-152.

4. Nicolas Kratzer, chimiste et astronome fameux, florissait à Oxford en 1517. Holbein fit aussi son portrait en 1528.

Digitized by Google

antiques en argent massif. Il y avait un grand nombre de joueurs de flûte et de tambour vêtus à l'allemande qui, avec leurs instruments, faisaient un terrible vacarme, je les ai aperçus qui circulaient dans les rues par bandes séparées. Voici dans quel ordre on marchait : les orfévres, les peintres, les sculpteurs, les brodeurs sur soie, les statuaires, les menuisiers, les charpentiers, les bateliers, les pêcheurs, les maçons, les tanneurs, les teinturiers, les boulangers, les tailleurs, les cordonniers et divers autres métiers. Il y avait aussi un grand nombre d'hommes de peine et de négociants, des boutiquiers et des marchands de toute espèce avec leurs commis. Après ceux-là venaient les tireurs avec leur carabine, leur arc ou leur arbalète, des cavaliers et des fantassins, la garde des fonctionnaires, et enfin une troupe très-belle qui était précédée de tous les ordres représentés par des gens costumés d'une façon spéciale. J'ai remarqué aussi dans cette procession une troupe de veuves qui vivent de leur travail et suivent une règle claustrale ; elles sont couvertes des pieds à la tête de longs vêtements de toile blanche, c'est très-curieux à voir ; — parmi ces femmes il y a des personnes fort distinguées. On y remarquait aussi le chapitre de Notre-Dame, une masse de prêtres, d'écoliers et de boursiers qui fermaient la marche. Vingt personnes portaient les images de la Vierge et de l'enfant Jésus splendidement ornées. Pour cette procession on avait construit à grands frais des objets très-remarquables, c'est-à-dire un grand nombre de chars et quantité de bateaux mobiles sur lesquels on représente des scènes de tout genre. J'ai remarqué les allégories suivantes : l'ordre des Prophètes, le Nouveau Testament, la salutation de l'Ange, les trois rois Mages sur des chameaux et d'autres animaux rares fort curieusement costumés, la fuite en Égypte et beaucoup d'autres choses que je passe pour abréger. Enfin venait un grand dragon conduit en laisse par sainte Marguerite et ses vierges qui étaient extrêmement jolies, puis saint Georges, un fort beau garçon et ses pages, un grand nombre de jeunes gens et de jeunes filles costumés de différentes façons représentaient des saints et des saintes.

Cette procession mit deux heures pour défiler devant notre maison, et elle présentait trop de particularités pour pouvoir être relatées toutes ici.

J'ai été dans la maison que Focker s'est fait construire[1] récemment,

1. Cette maison existe encore aujourd'hui ; elle est située, rempart des tailleurs de pierre, W. 4, n° 794 ; mais elle est entièrement défigurée. Les Focker ou Fugger étaient, en ce temps-là, les plus riches marchands de l'Europe. Ils étaient originaires d'Augsbourg et s'étaient fixés à Anvers en 1505.

Digitized by Google

elle est fort belle, flanquée d'une jolie tour et entourée de jardins immenses. J'ai surtout admiré ses magnifiques écuries.

Tommaso a donné à ma femme quatorze aunes de gros damas d'Arras pour s'en faire une robe, et de plus, deux aunes et demie de demi-satin pour la doublure. J'ai fait, à la demande des orfèvres, une esquisse d'une couronne pour la tête de Notre-Dame. Le consul de Portugal m'a offert dans son hôtel[1] des vins de France et de Portugal. Roderigo[2] m'a donné un petit tonneau de sucreries de toute sorte, où se trouve une boîte de sucre candi, deux plats de sucrerie fine, des massepains et même quelques cannes à sucre, telles qu'elles croissent naturellement. J'ai gratifié son domestique d'un florin et changé un mauvais florin contre douze sous.

Les colonnes de l'église paroissiale du couvent de Saint-Michel sont toutes faites d'un seul morceau de belle pierre noire.

Je donne à M. Gilgen, chambellan du roi Charles, et à maître Conrad[3], excellent sculpteur qui est au service de Mme Marguerite, fille de l'empereur Maximilien, les objets suivants : saint Jérôme en prière[4], la Mélancolie[5], trois nouvelles Marie, saint Antoine[6] et sainte Véronique[7];

1. L'hôtel de Portugal, situé au *Kipdorp*, W. 2, n° 1668, acheté par la ville, à M. Gilles de Schermere, le 20 novembre 1511, et donné au facteur, et consuls ordinaires du Portugal « et ce tant et durant que les diets facteur ou consuls se tiendront en ceste ditte ville, et que le facteur tiendra sa demeure en la ditte maison. » En 1817, on en fit la caserne des pompiers.

2. Rodrigo Fernandès, très-gros commerçant, facteur de Portugal en 1528. Cette année, il acheta le splendide hôtel d'Immerseele, appelé plus tard le Vetkot, situé rue Longue-Neuve W. 2, n° 1468. Il l'acheta au seigneur Jan d'Immerseele, bailli d'Anvers et marquis du pays de Ryen, et à demoiselle Marie De Lannoy, sa femme. La rue du marquisat qui est près de là en a pris son nom. La jolie chapelle qui existe encore fut bâtie par le marquis en 1496.

3. Conrad Meyt, né à Malines, reçu à la gilde de Saint-Luc en 1536.

4. Cette estampe est gravée à l'eau-forte sur fer. Hauteur, 7 pouces 9 lignes; largeur, 6 pouces 10 lignes. Voir Bartsch, le peintre graveur, n° 59.

5. Il y a tout un poëme dans cette figure, qui revient sans cesse et peut-être malgré lui, dans l'œuvre du maître. Ce sont les traits de la *Lucrèce de Munich*, de *la jalousie* d'une grande quantité de ses vierges terrestres, et sans doute de ce monstre charmant, Agnès Frey, qu'il déteste et qu'il adore. Hauteur, 9 pouces; largeur, 6 pouces 11 lignes. Voir Bartsch, le peintre-graveur, n° 74.

6. Gravure que l'on trouve assez facilement belle. Hauteur, 3 pouces 7 lignes; largeur, 5 pouces 3 lignes. Voir Bartsch, le peintre graveur, n° 58.

7. Cette petite merveille est gravée au burin sec. Albert Dürer en avait fait tirer très-peu d'exemplaires. Aussi était-elle déjà rare de son vivant, et ne l'offrait-il qu'aux personnes dont il faisait grand cas. Hauteur, 2 pouces 9 lignes; largeur, 1 pouce 10 lignes. Voir Bartsch, le peintre-graveur, n° 64.

Digitized by Google

de plus, à maître Gilgen un saint Eustache[1] et une Némésis[2].

Le dimanche qui précède la Saint-Barthélemy je devais déjà à mon hôte sept florins vingt sous et un heller.

Mon salon, ma chambre à coucher et la literie me reviennent à onze florins par mois.

Le 27 du mois d'août, qui est le lundi qui suit la Saint-Barthélemy, je fais un nouveau contrat par lequel je dois payer deux sous par repas, y compris la boisson; ma femme et ma servante feront la cuisine et mangeront dans leur chambre. J'offre au facteur de Portugal un petit bois représentant un enfant, Adam et Ève[3], saint Jérôme en prière, Hercule, saint Eustache, la Mélancolie et une Némésis, puis sur demi-feuilles trois nouvelles figures de la Vierge, Véronique, saint Antoine, la Noël et le Crucifix[4]; mes meilleurs dessins sur quart de feuilles (huit pièces), les trois livres de la vie de Notre-Dame, l'Apocalyse, la grande Passion, la petite Passion et la Passion sur cuivre.

Tout cela vaut bien cinq florins.

Je fais le même cadeau au Portugais Rodrigo qui a donné à ma femme un petit perroquet vert. Le dimanche après la Saint-Barthélemy je pars d'Anvers avec M. Tommassin pour aller à Malines, où nous passons la nuit.

J'invite à dîner un peintre et maître Conrad, l'excellent sculpteur de Mme Marguerite. De Malines, en passant par Vilvorde, nous nous rendons à Bruxelles où nous arrivons le lundi 3 septembre. Je donne trois sous au messager. Je dîne avec ces messieurs de Bruxelles, et une autre fois avec M. Bonisius[5], à qui j'offre une Passion en cuivre. Je remets au

1. Cette belle gravure, dont l'empereur Rodolphe II a fait dorer la planche, est aussi nommée *saint Hubert;* c'est une des plus fines et des plus remarquables du maître. Hauteur mesurée du côté gauche, 13 pouces 3 lignes; du côté droit, 13 pouces seulement; largeur, 9 pouces 7 lignes. Voir Bartsch, le peintre-graveur, n° 57.

2. On ne trouve plus ce titre dans les catalogues de l'œuvre d'Albert Dürer; il s'agit ici de la *justice* ou de la *grande fortune.*

3. Cette gravure, très-belle et très-rare, porte cette inscription : Albertus Dürer Noricus faciebat 1504. C'est la première fois que le maître signe en toutes lettres. Il a compris sans doute que l'œuvre est digne du grand nom qu'il se fera. Dès ce moment, en effet, son dessin et son exécution technique sont irréprochables. Il n'a plus ni dureté, ni sécheresse, il n'est plus l'élève d'aucun maître. Il est lui! Hauteur, 9 pouces 2 lignes; largeur, 7 pouces 1 ligne. Voir Bartsch, le peintre-graveur, n° 1.

4. Le Christ expirant sur la croix. On dit que cette estampe a été gravée sur le pommeau de l'épée de l'empereur Maximilien. C'est un petit chef-d'œuvre extrêmement rare. Voir Bartsch, le peintre-graveur, n° 24.

5. Agent d'une maison de commerce du royaume à Bruxelles.

Digitized by Google

margrave Hans la lettre de recommandation de l'évêque de Bamberg, plus une Passion en cuivre. Je dîne une seule fois avec ces messieurs de Nuremberg.

Dans la chambre d'or du conseil de Bruxelles j'ai pu admirer quatre tableaux du grand peintre Rudier [1]. Derrière le palais du roi, j'ai vu les fontaines, le labyrinthe et le jardin zoologique, toutes choses si belles que je n'en avais jamais contemplé de pareilles; je me croyais en paradis.

La maison du conseil à Bruxelles est magnifique et fort grande, bâtie en belles pierres, avec une superbe tour découpée à jour. A Bruxelles, j'ai fait à la lueur de la chandelle trois portraits, celui de maître Conrad qui était mon hôte, celui du fils du docteur Lampaters et celui de mon hôtesse.

J'ai vu parmi les curiosités qu'on a apportées au roi du nouveau pays de l'or [2], un soleil d'or de la grandeur d'une brasse et une lune d'argent de la même dimension. J'ai admiré deux chambres pleines de toutes espèces de curiosités venant du même endroit, des armes, des harnais, des engins de guerre, des habillements fort bizarres, des literies et bien d'autres choses encore à l'usage des gens de ce pays-là. Il est à remarquer que tous ces objets sont infiniment plus beaux et plus riches que ce que nous trouvons chez nous. Ils sont tellement précieux qu'on les évalue à cent mille florins. J'avoue que jamais rien n'a excité autant ma curiosité que ces produits extraordinaires qui prouvent combien les habitants de ces contrées lontaines ont l'esprit ingénieux et inventif.

A Bruxelles, j'ai vu bien d'autres belles choses, et spécialement une gigantesque arête de poisson, qui paraît construite en pierres de taille. Cette arête a une brasse de largeur et pèse environ quinze quintaux. Sa forme est à peu près celle-ci :

(Le dessin n'est pas dans le manuscrit.)

Cette arête se trouve derrière la tête du poisson.

J'ai visité l'hôtel de Nassau; c'est un splendide bâtiment, luxueusement décoré.

J'ai dîné encore deux fois avec ces messieurs de Bruxelles. Mme Marguerite de Flandre m'a envoyé chercher et m'a promis de me recommander au roi Charles. Elle a été avec moi d'une grâce charmante. Je lui ai offert ma passion sur cuivre. J'ai fait le même cadeau à son trésorier Jan Marini, et, de plus, j'ai dessiné son portrait. J'ai donné deux sous

1. Rogier van der Weyden, peintre, né à Bruxelles en 1480.

2. Le Mexique.

Digitized by Google

pour un anneau de buffle, et deux sous pour faire ouvrir le tableau de l'autel de saint Luc.

Lors de ma visite à l'hôtel de Nassau, j'ai vu dans la chapelle la belle peinture de maître Hugo[1]. J'ai remarqué aussi deux belles salles et tous les objets précieux qui sont dispersés dans l'hôtel; enfin l'immense lit qui peut contenir cinquante personnes. J'ai examiné avec attention le quartier de roc que l'orage a jeté aux pieds du seigneur de Nassau. Cet hôtel est situé sur une hauteur et jouit d'une vue admirable qui, je crois, n'a pas sa pareille dans l'Allemagne entière. Maître Bernard[2], le peintre, m'a invité à sa table et m'a fait servir un dîner si recherché, qu'à mon avis il ne doit pas en avoir été quitte pour dix florins. Pour me tenir compagnie, le trésorier de dame Marguerite, l'intendant de la cour Meteni, et le trésorier de la ville Pufladis, s'étaient fait inviter à ce dîner. J'ai donné à Pufladis une Passion sur cuivre, et il m'a remis en échange une bourse espagnole noire de la valeur de trois florins. J'ai envoyé une Passion sur cuivre à Érasme de Rotterdam. J'ai fait le même cadeau à Érasme, le secrétairé de Bonisius. L'Anversois qui m'a donné une tête d'enfant s'appelle Laurent Sterk[3]. J'ai dessiné le portrait de maître Bernard, le peintre de dame Marguerite, et j'ai recommencé celui d'Érasme de Rotterdam[4]. J'ai offert à Laurent Sterk un saint Jérôme assis et la Mélancolie.

Six personnes de Bruxelles, dont j'ai fait le portrait, ne m'ont rien donné.

J'ai acheté deux cornes de bœuf pour trois sous, et deux uilenspiegels[5] pour un sou.

1. Hugo Vandergoes, peintre distingué, que Vasari nomme Hugo d'Anversa. Pourquoi? Ce n'est sans doute pas parce qu'il est né à Bruges.

2. Bernard van Orley, qui eut la gloire d'être un des rares peintres flamands qui accueillirent Albert Dürer sans jalousie.

3. Receveur du Brabant pour le quartier de la ville d'Anvers.

4. Il est représenté à demi-corps dans son cabinet. Il écrit. Érasme ne fut pas content de ce portrait comme il l'avait été de celui fait par Holbein, qu'il avait gardé dix jours chez lui avant de le rendre, pour qu'il pût paraître dans la célèbre édition de l'Éloge de la folie, dite Édition d'Holbein, parce que ce grand peintre l'avait illustrée de quatre-vingt-trois dessins, gravés sur cuivre, sans compter son portrait, celui de Morus et celui d'Érasme sur une seule planche. Oh! oh! s'était écrié le philosophe de Rotterdam en voyant ce portrait, si je ressemblais encore à cet Érasme là, en vérité, je voudrais me marier. Albert Dürer a gravé ce portrait sur cuivre, avec cette inscription : « Imago Erasmi Roterodami ab Alberto Durero ad vivam effigiem delineata, MDXXVI. » Hauteur, 9 pouces 3 lignes; largeur, 7 pouces 2 lignes.

5. Albert Dürer parle-t-il de l'estampe de Lucas de Leyde ou du petit livre populaire, intitulé *Aventures de Thyl Uylenspiegel*, qui fut traduit en 1483 du néerlandais

Digitized by Google

Le dimanche après la Saint-Gilgen, je prends congé de Hans Ebner[1]. Il ne veut rien recevoir de Hans Gender pour les sept jours que j'ai passés chez lui. Je donne un sou à son domestique, et nous partons, M. Tommaso et moi, pour Malines. Le soir, je dîne avec Mme de Nieuwkerk, et le lundi matin de bonne heure je retourne à Anvers.

Je déjeune le matin avec le facteur de Portugal, qui me donne trois Porzolana[2], et Roderigo me prie d'accepter quelques objets en plumes venant de Calcutta. J'achète pour Susanne une cape de deux florins dix sous. Pendant mon absence, ma femme a dépensé quatre florins rhénans pour un lessivage, un soufflet, une terrine, des pantoufles, du bois, des bas, une cage de perroquet, deux gobelets et des pourboires; ses repas, sa boisson, et d'autres choses de première nécessité, ont en outre coûté vingt et un sous.

Le lundi après la Saint-Egide, je rentre chez mon hôte Joost Plankfeld et j'y dîne seize fois. Je donne au domestique de Nicolas Tommaso un sou pour lui et six sous pour un cadre. Mon hôte me fait cadeau d'une poule indienne et d'un fouet turc. Je dîne treize fois chez Tommaso. Les seigneurs de Regendorf m'invitent à dîner. J'accepte leur invitation et je peins en grand leur écusson sur bois, pour qu'on pût le graver. Je dépense un sou, et ma femme change un florin contre vingt-quatre sous. Je dîne un jour avec Jacob Rechlinger dans la maison de Ficker, et, une autre fois, avec toute la famille.

Je donne à Guillaume Havenhüth, le valet de pied du duc comte palatin Frédéric, un saint Jérôme sur cuivre et les deux demi-feuilles

en allemand, selon les Flamands, ou de l'allemand en néerlandais, selon les Allemands? En 1613, Van der Hoeven, de Rotterdam, fit une nouvelle édition de cette bonne bouffonnerie avec ce titre : « Histoire de Thyl Uylenspiegel, relation des farces ingénieuses qu'il a faites; très-amusante à lire, avec de belles gravures. » Depuis on en a publié bon nombre corrigées et considérablement augmentées. Pour ma part j'en connais bien dix, en comptant celle qui est spirituellement illustrée par Paul Lauters. Je crois qu'Albert Dürer parle du livre, car de son temps, la gravure devait déjà être très-rare. A peine gravée, la planche avait été perdue; peut-être Lucas l'avait-il détruite lui-même, car cette estampe n'était pas à la hauteur de ses autres ouvrages.

Le graveur Henri Hondius en a fait une copie en 1644, avec cette inscription :

Dees eerste vorm is wech, men vinter geen voor ons,
Want een papiere Druck gelt vyftich Ducatons.

« Cette forme première est perdue, on ne peut la retrouver; et un exemplaire sur papier se paye cinquante ducatons. »

1. Ambassadeur nurembergeois; fut conseiller et bourgmestre de sa ville, et mourut en 1553.

2. Tasses de Majolica. Poterie italienne.

Digitized by Google

représentant Marie et saint Antoine; à Jacques Bonisius, une bonne figure de sainte Véronique, un saint Eustache, la Mélancolie, saint Jérôme assis, saint Antoine, les Deux nouvelles Vierges et le Nouveau paysan; à son secrétaire Érasme, qui a remis ma pétition, un saint Jérôme assis, la Mélancolie, saint Antoine et les Deux nouvelles Vierges, le tout d'une valeur de sept florins. J'offre à l'orfèvre Merx une Passion sur cuivre, et je lui vends des gravures pour trois florins; je vends, d'un autre côté, pour trois florins vingt sous d'objets d'art. Je donne au peintre sur verre Honig quatre petites pièces sur cuivre. Je dîne trois fois chez Bonisius. J'achète du fusain et du crayon noir pour quatre sous, du bois pour un florin huit sous, et trois sous disparaissent sans que je puisse dire où ils sont passés. Je dîne dix fois chez ces messieurs de Nuremberg.

Maître Diderik, peintre sur verre, m'envoie de la couleur rouge que l'on trouve à Anvers dans les briques nouvellement cuites. Je dessine le portrait de maître Jacques de Lubeck. Il donne un florin de Philippe à ma femme. Je le change pour avoir de la monnaie. J'offre à dame Marguerite un saint Jérôme assis sur cuivre, je vends une Passion sur bois pour douze sous, et un Adam et Ève pour quatre sous. Félix, le joueur de luth, achète toute mon œuvre sur cuivre, ma Passion sur bois, ma Passion sur cuivre, deux demi-feuilles, deux quarts de feuilles, pour huit florins d'or. Je fais le portrait de Bonisius. Rodrigo m'envoie de nouveau un perroquet; je donne deux sous de pourboire à son domestique. Je fais présent au joueur de trompette Jean Van den Winkel d'une petite Passion sur bois, d'un saint Jérôme en prière et d'une Mélancolie.

J'achète une paire de souliers pour six sous et une verge de mer pour cinq sous; Georges Schlautersbach m'en avait donné une qui valait six sous. Je dîne une fois avec l'agent des Focker, Wolf-Haller[1] à l'occasion d'une invitation qu'il avait faite à messeigneurs de Nuremberg. Je dîne avec ma femme, et je donne un sou au garçon de Hans Deners. Je vends pour cent sous d'objets d'art. Je fais le portrait de maître Jacques[2], le peintre des Van Regendorf. Comme j'ai dessiné sur bois

1. L'écusson de cette famille fut peint par Dürer, et peut-être même gravée sur bois.

2. Jacques Cornelisz, né au village de Oostzanen, et maître de Jean Schorel. En 1512, il jouissait déjà d'une grande réputation. Charles van Mandre, a vu à Harlem, chez Corneille Suyver, une Circoncision peinte par lui en 1517, dont il dit le plus grand bien. Ce peintre avait un frère, nommé Buys, et un fils nommé Dirck Jacob; l'un a fait de beaux paysages, l'autre de beaux portraits. Jacques Cornelisz est mort à Amsterdam dans un âge avancé. Dürer l'appelle Jacques de Lubeck, parce qu'il avait été pensionné par les magistrats de cette ville.

Digitized by Google

l'écusson des Van Regendorf[1], on me donne pour ma peine sept aunes de velours. Je dessine au fusain le portrait de Jararott Pruk pour un florin. Je dîne chez le facteur de Portugal. A Hans Schwarz[2], je paye deux florins d'or pour mon portrait; je les lui envoie à Augsbourg par l'entremise des Focker dans une lettre. J'achète une chemise de laine rouge pour trente et un sous, de la couleur rouge que l'on trouve dans les briques nouvellement cuites pour deux sous, et une corne de bœuf pour neuf sous. Je dessine le portrait d'un Espagnol; je dîne avec ma femme; je donne deux sous pour mille pierres à feu, et trois sous pour deux tasses pareilles à celles que Félix et maître Jacques de Lubeck ont données à ma femme. Je dîne chez Regendorf et donne un sou pour une brochure relatant l'entrée triomphale du roi à Anvers[3].

Les portes étaient garnies de représentations allégoriques et de jeunes filles presque nues; j'en ai vu rarement d'aussi belles[4]. J'ai changé un

1. Ce sont ces quelques mots qui ont fait dire qu'Albert Dürer ne grava pas sur bois. Comment supposer cependant, qu'étant en apprentissage chez Wolhgrmuth, au moment où ce peintre était déjà occupé des dessins de *la Chronique de Nuremberg*, il n'ait pas appris toutes les pratiques de l'atelier de son maître, et qu'il n'ait pas plus tard mis la main à quelques-uns des bois à sa marque. On convient généralement que les dessins de Dürer sont mieux gravés que ceux des autres artistes de son temps. N'en pourrait-on pas conclure qu'il donnait le dernier coup de ciseau, ou qu'il dirigeait le travail comme un homme qui sait le métier et qui ne grave pas habituellement, parce qu'il n'a pas le loisir de s'occuper de cet ouvrage long et minutieux.

2. Jean Swart ou Jean Lenoir, originaire de Groningue, fit des tableaux d'histoire et des paysages avec un égal succès. Ses toiles sont fort rares; mais j'ai vu beaucoup de charmantes gravures sur bois, gravées par lui ou d'après ses dessins. Il avait une grande prédilection pour les cavaliers turcs, armés de flèches et de carquois, car il en a mis partout. Il courut beaucoup le monde et finit par se fixer à Gouda en 1522.

3. Cornelii Graphæi gratulatio Caroli V imperatoris, 1520. Antverpiæ, apud Joan. Croccium. 8°.

4. Dürer s'exprima plus longuement à ce sujet en causant avec Melanchthon qui, lors de son séjour à Nuremberg, vint souvent visiter le peintre. Il lui disait entre autres choses : « J'ai regardé ces jeunes filles fort attentivement et même brutalement (puisque je suis peintre). » Manlii Collectanea Locor. communium, page 345. Ces jeunes vierges étaient les plus belles personnes d'Anvers; elles étaient presque nues et habillées seulement d'une gaze légère. Lorsque Charles V fit son entrée triomphale, il ne se montra pas aussi admirateur que Dürer de leur beauté; car en passant devant elles il baissa les yeux, ce qui les indisposa fort contre lui.

A cette époque, on voyait des vierges à peu près nues dans toutes les solennités de ce genre. Les jeunes filles se disputaient l'honneur d'être désignées par les juges institués *ad hoc*, car la mission de ces nouveaux Pâris était de choisir les plus belles et les mieux faites. Elles recevaient donc un diplôme de beauté, et plus tard leur mari pouvait dire avec un noble orgueil : Ma femme figurait à l'entrée de tel ou tel souverain.

Digitized by Google

florin pour avoir de la monnaie. A Anvers, on m'a montré plusieurs ossements du géant[1]. L'os de la cuisse a quatre pieds et demi de long, et est extrêmement lourd. Son omoplate est plus grande que le dos entier d'une grande personne. Ce géant a eu dix-huit pieds de hauteur; il a gouverné Anvers, et y a fait plusieurs choses surprenantes. Ces messieurs de la ville ont beaucoup écrit sur lui dans un gros livre[2].

L'école de Raphaël d'Urbin s'est considérablement amoindrie après la mort de ce grand homme. Un de ses élèves, Thomas Polonius[3], bon peintre, a désiré me voir; il est venu chez moi et m'a fait cadeau d'une bague en or antique, ornée d'un beau camée d'une valeur de cinq florins, et dont on m'a déjà offert le double. En retour, je lui ai donné pour six florins de mes meilleures gravures. Je dépense trois sous pour un *calacut,* un sou pour un messager, et trois sous avec des camarades.

J'ai offert à dame Marguerite, sœur du roi Charles, un exemplaire de mon œuvre gravée; j'ai fait aussi pour elle, avec un grand soin, deux dessins sur parchemin, que j'évalue à trente florins; et, pour son médecin, le plan d'une maison qu'il veut bâtir. Je ne voudrais pas refaire ce dessin à moins de dix florins. Je donne à Nicolas Ziegler un Christ mort qui vaut trois florins, et, au facteur de Portugal, une tête d'enfant peinte, que je vendrais bien un florin.

J'achète une corne de buffle pour dix sous, une patte d'élan pour un florin d'or.

J'ai fait le portrait de maître Adrien au crayon, et celui de Wolf Regendorf au poinçon. J'ai dépensé deux sous pour des condamnations et des dialogues, et j'ai donné à maître Adrien des œuvres d'art pour une valeur de deux florins. On m'a vendu un seul crayon rouge un sou. J'ai peint le portrait d'une dame noble dans la maison de Tommaso. J'ai offert à Nicolas un saint Jérôme en prières et les Deux nouvelles vierges.

Le lundi après la Saint-Michel, je donne à Thomas Polonius toute mon œuvre gravée. Par l'entremise d'un peintre, elle doit être envoyée à Rome, et l'on me promet en échange des dessins de Raphaël.

Je dîne avec ma femme, et je dépense trois sous pour la régaler.

1. Brabon.

2. Ce livre est un manuscrit du XVe siècle, que l'on trouve encore aujourd'hui dans les archives d'Anvers. C'est un in-folio, relié en corne blanche. Il porte ce titre : « Le vieux registre de divers mandements ». Page 33, on lit l'histoire fabuleuse du géant Brabon et autres de son espèce.

3. Cet élève de Raphaël se nommait Thomaso Vincidore de Bologne; il paraît avoir été envoyé en Flandres pour surveiller l'exécution de certaines tapisseries, faites d'après des dessins de Raphaël.

Digitized by Google

Polonius a fait mon portrait[1] pour l'emporter à Rome. Je change une couronne et garde onze florins pour mes besoins. Je donne neuf sous pour du bois, et vingt sous pour porter ma malle à la barque de Bruges.

A Bruges, je dessine le portrait d'une femme qui me le paye un florin. Je fais de grandes dépenses : un sou pour du vernis, un sou pour de la couleur, treize sous pour des fourrures, un sou pour du cuir, et deux sous pour deux écailles de moule. Dans la maison de Jean Gabriel, je peins le portrait d'un Italien pour deux florins d'or. J'achète un sac de voyage deux florins et quatre sous.

1. Ce portrait fut gravé au burin par André Stock. On lit cette inscription au bas de la planche : Effigies Alberti Dureri Norici, pictoris et sculptoris hactenus excellentissimi delineata ad imaginem ejus quam Thomas Vincidor de Bolognia ad vivum depinxit antuerpiæ 1520. And. Stock, sculp. H. Hondius excudit 1639.

CHARLES NARREY.

(La fin prochainement.)



UNION CENTRALE

DES

BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

EXPOSITION DES ŒUVRES CONTEMPORAINES



CETTE Exposition est la troisième qu'ait organisée l'*Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie*. La première, en 1861, était une ébauche; la seconde, en 1863, une belle promesse; celle-ci est une victoire ! On a résumé ici même [1], il y a quelques semaines, l'histoire de cette *Union centrale*, dont la fortune rapide, en tant qu'acte d'initiative privée, est un fait sans précédents en France; nous n'avons qu'un mot à ajouter : c'est que rien ne prouve mieux la force de la pensée qui la dirige, l'activité du comité d'organisation et de son digne président, M. Guichard, l'influence avouée et directe qu'elle exerce déjà dans le centre de la fabrique parisienne, que le succès de cette troisième Exposition. Si l'on songe que ces expositions sont bisannuelles, et que, dans ce bref espace de temps, les magasins renferment peu de ces modèles absolument nouveaux, que celle-ci s'ouvre à l'avant-veille de l'Exposition universelle, concours international pour lequel le fabricant ne saurait trop tôt fourbir ses armes, qu'en favorisant le principe de la personnalité, l'*Union centrale* avait porté à l'amour-propre et aux intérêts de certains grands indus-

1. Charles Blanc. *Gazette des Beaux-Arts* du 1er septembre.

Digitized by Google

triels, peu soucieux de l'honneur ou de la fortune de leurs collaborateurs, une atteinte cuisante, on ne peut que sentir augmenter son respect et sa sympathie pour les hommes généreux qui ont mis au service d'une idée toute nouvelle et d'un ordre purement général leur fortune, leur temps et leur intelligence.

Cette Exposition offre, lorsque l'on débouche dans la nef par le sombre tunnel qui vient des Champs-Élysées, un aspect plein de gaieté et une ordonnance excellente. La partie gauche est plus spécialement réservée au commerce, la partie droite à l'industrie d'art. Tout autour règne la suite des magasins pénétrant dans les arceaux de fonte qui soutiennent la galerie supérieure du Palais, avec le nom de l'exposant ou de la maison inscrit en lettres d'or sur de grands tableaux uniformes exécutés chez MM. Turquetil et Malzard, fabricants de papiers peints. Au fond, un immense et double escalier qui se relie fort harmonieusement à l'architecture du Palais, et qui a été édifié en charpente et en planches sur les plans de M. E. Guichard. Il conduit doucement aux salles du Musée rétrospectif, sorte de couronnement de la pensée de l'*Union* : « Travail et instruction. »

Montons les marches de cet escalier sur les paliers duquel M. Tahan, le fécond et ingénieux fabricant de tout ce qui constitue le mobilier aristocratique, MM. Marel, avec leurs grandes pièces d'orfévrerie décorative, MM. Genlis et Rudhart, les peintres céramistes qui imitent le Moustiers à s'y méprendre, M. Hermann avec son admirable vase en porphyre orné de figures en bronze formant anses, et d'autres encore, nous offrent le prétexte à d'agréables stations, et, en tournant immédiatement à gauche, nous verrons les vitraux de MM. Maréchal de Metz, de M. Ottin, les curieuses gravures sur verre de M. Bitterlin, et les diaphanies de MM. Engelmann et Graff, système nouveau d'ornementation de verrières auquel nous sommes ouvertement hostile, parce qu'il nous semble tout à fait contraire à la logique d'imiter le verre, substance résistante et vibrante, avec le papier, substance spongieuse et relativement opaque.

En revenant sur nos pas et en passant, sans y pénétrer, devant la porte principale du Musée rétrospectif, nous trouvons encore exposés en transparence, sur la rampe de la galerie, les stores de MM. Abel Trinocq, Bach et autres.

Dans les salles qui s'étendent entre le salon carré, consacré aux concours dont les programmes ont été discutés par la commission consultative, et la salle des meubles renaissance du Musée rétrospectif, on rencontre d'abord les envois des éditeurs de gravure, de lithographie,

Digitized by Google

d'ouvrages sur les arts du dessin. C'est nommer, pour l'architecture, MM. Morel et Lévy; pour la chromo-lithographie, donnant tout ce qu'elle peut donner, M. Léon Curmer; pour les modèles de Julien ou Cogniet, Lalaisse ou Rosa Bonheur, M. Fr. Delarue; puis la *Gazette des Beaux-Arts*; les beaux *fac-simile* de dessins des maîtres de M. Leroy; le *Musée Sauvageot* et les *Collections célèbres* de M. Édouard Lièvre; les *Ornements, vases et décorations d'après les maîtres*, gravés et édités par M. A. Péquégnot avec tant de constance; les procédés tentés pour remplacer le burin; les compositions de M. M. Riester. Les organisateurs de l'Exposition ont eu l'heureuse pensée de placer là une grande table, et par un de ces dimanches où le tourniquet constate de huit à dix mille entrées, nous avons vu cette table envahie par un public d'ouvriers et de jeunes gens qui feuilletaient avec ardeur les volumes épars. Dans ces salles encore sont disposés sur les murs des moulages en plâtre, des projets en cire, des épures d'architecte sortant de chez M. Brouty, ou de chez M. Horeau; des panneaux décoratifs peints à l'huile, à la gouache, à l'aquarelle; des éventails; des tableaux de fleurs par M. Reignier, des photographies obtenues et fixées par les systèmes anciens, ou montrant tous les perfectionnements nouveaux tels que l'inaltérabilité par le charbon ou par la cuisson sur plaque. MM. Gonelle frères ont exposé des dessins de châles d'une exécution tout à fait supérieure, et qui sont essentiellement français; M. Alcide Roussel des compositions pour dentelles, d'une rare élégance, et que nous retrouverons tout à l'heure exécutées par la maison Auguste Lefébure; M. Sajou, un de ceux dont le dévouement sait se faire remarquer parmi tous les dévouements du Comité d'organisation, des modèles pour tapisseries et ouvrages à l'aiguille. Là est placé un modèle, réduit avec une incroyable patience, des plus beaux motifs décoratifs de l'Alhambra, une guipure en plâtre.

Là aussi sont, avec quelques essais de céramique, les émaux cloisonnés de M. J. M. Baud, si froids dans les draperies et vineux dans les chairs. Reproche étrange! C'est la perfection du travail qui étonne l'œil et l'inquiète : cela rappelle les plaques en tôle vernie des compagnies d'assurance. L'étude de ces grandes pièces si peu décoratives, conduit à conclure que la piquassure, c'est-à-dire cette inégalité de surface des cloisonnés chinois ou persans, est calculée et voulue pour que la lumière s'y incorpore et s'y éteigne dans une tiède harmonie. Là enfin sont les émaux de M. Claudius Popelin. Nos collaborateurs et nous-même les avons signalés trop souvent pour que nos éloges ne deviennent point d'inutiles redites. Ils n'ont rien à redouter, quant à la fabrication et à l'éclat, des émaux de la renaissance dus aux artisans les plus habiles.

Digitized by Google

Nous les retrouvons aussi, dans la nef, encadrés dans les panneaux des meubles de MM. Mazaroz et Ribaillier; c'est même là qu'il faut se faire une opinion complète; car sauf le cas du portrait, dont il ne faut point abuser de nos jours, l'émail doit surtout intervenir comme élément décoratif et compléter un ensemble. Ses larges plans de lumière, ses plaques de paillon à la fois éclatantes et douces, son aspect riche et profond, font valoir le chêne et l'ébène, et lui empruntent aussi quelque chose. C'est le dernier mot de l'aristocratie du décor. Nous avons sous les yeux un Rabelais, cette édition en quelque sorte définitive, publiée par Firmin Didot en 1857, — dont la reliure porte inscrit dans l'un de ses plats extérieurs le médaillon du grand dériseur. La vitrine même des reliures de MM. Techener, dans le Musée rétrospectif, s'honorerait de ce Rabelais « de prime cuvée. »

C'est là encore que M. Carrier-Belleuse a placé cent quinze dessins originaux, au crayon ou à la sanguine, et photographies d'après ses œuvres. Il n'a dans cette Exposition que quelques bustes en terre cuite et les modèles dont les fabricants tirent un si charmant parti. C'est donc une sorte de coquetterie d'artiste de s'être montré ainsi au jour de l'étude, et la coquetterie est tout à fait l'essence de ce fin et mobile talent. M. Carrier-Belleuse est un des artistes de ces jours qui nous inspirent le plus de curiosité et d'intérêt : il en est peu qui obéisse plus galamment à sa nature, qui soit plus innocemment hostile au pédantisme, et dont l'œuvre, aujourd'hui considérable, révèle mieux une personnalité. Descendez, et voyez chez M. Viot comment ses figures, ses groupes, s'agencent sur un socle de marbre onyx dessiné par M. Eugène Cornu. L'aimable sculpteur, qui nous ébauche un buste aussi vite que Van Dyck esquissait une eau-forte! L'aimable décorateur, qui noue autour de la panse d'un vase une ronde d'enfants bouffis, qui fait se tordre des Andromèdes longues et fluettes sur un bloc de rocher, ou jette sur les lèvres de ses Léda un sourire ambigu que ne désavouerait pas Prudhon! Le moyen de se fâcher et d'invoquer l'idéal avec des bouches s'ouvrant comme des boutons de rose, de petits nez impertinents, des fossettes à cacher des vols d'amour et des appâts ingénus comme la puberté qui s'ignore! Carrier est bien l'homme de notre heure, et je sais telle de ses terres cuites, la *Victoire*, par exemple, gravant sur l'airain, assise sur le socle du monument de Masséna, que l'on payera plus cher un jour que telle statue qui a mené haut et loin son auteur. Quand il applique à l'industrie les forces de sa vive imagination et de sa main infatigable, M. Carrier-Belleuse est, on peut l'affirmer, sans rival.

Digitized by Google

Au centre de la nef s'élèvent, en pyramide assez lourdement disposée, les envois de M. Durenne, maître de forges. La matière employée est la fonte de fer; et pour lui laisser plus d'accent, M. Durenne a parfois négligé de la réparer au sortir du moule. MM. Carrier, Liénard, Salmson, Mme L. Bertaux y ont quelques modèles, mais ce sont ceux de M. Klagmann qui, à notre sens, répondent le mieux à ce que peut donner cette matière, robuste d'aspect et sans coquetterie d'épiderme. Un groupe de *Trois femmes* pour une fontaine, des *Néréides sur des chevaux marins*, tels sont les morceaux qui nous ont satisfait le plus complétement. M. Klagmann qui, on le sait aujourd'hui, fut plus qu'un collaborateur pour la fontaine de la place Louvois, M. Klagmann a encore ici une *Muse de l'Histoire*, statue en bronze, exécutée par M. Marchand, et le *Vase des saisons*, bronze exécuté par M. Paillard.

Au fond, dans l'axe de la porte de sortie, se déploie une magnifique grille de château en fer forgé, de six mètres de longueur sur six mètres de hauteur, avec ornement en tôle relevée au marteau. Elle sort de chez M. J. Roy, constructeur-serrurier, et nous n'en connaissons guère qui soient d'un dessin plus sobre, d'une ornementation mieux équilibrée, et d'une exécution plus franche. M. Roy a encore un balcon d'une rare élégance. Ce retour vers le fer travaillé au marteau est le meilleur signe du goût des gens riches modernes. Le fer est le plus noble des métaux; il inspire des idées de force et de durée. S'il se transforme en acier, il accepte le poli le plus fier, et les lustres, les girandoles, les chaînes de suspension de M. Granger ou de M. Muié sont là pour rappeler, après les merveilles des temps passés, tout ce qu'il apporte de noble tournure dans la décoration d'un intérieur, formant écho à quelque panoplie.

Le bronze n'a peut-être pas plus de richesse. C'est dans l'exposition de M. Lerolle, dont on ne saurait trop louer la distinction et le goût sobre que sont les meilleurs spécimens de cette industrie. M. Lerolle excelle encore à travailler le cuivre : un chandelier Louis XIII, un bassin à côtes saillantes, un encrier Louis XIV, sont dignes d'éloges sans restriction. On ne saurait tirer meilleur parti du ton particulier de ce métal dans ses rapports avec la silhouette générale ou le détail. Quoi de plus parfait encore et de plus aimable que les coffrets de M. Huby fils, et les clefs qu'il cisèle ou forge avec un art si délicat?

La voiture de gala commandée à M. Georges Kellner par le vice-roi d'Égypte, les fleurs artificielles de Mme Benazit, imitant les arbustes en liberté à tromper un papillon et un jardinier, les deux élégantes cheminées en marbre de M. E. Séguin, précieuses par la proportion et par le fini, les cadres pour tableaux et glaces obtenus par des procédés nou-

Digitized by Google

veaux imitant la sculpture, par M. Waudenberg; bien d'autres obje encore où l'utile le dispute à l'agréable, sont dans cette même partie d l'Exposition.

Dans la partie droite, c'est-à-dire celle qui s'étend du centre de l nef au grand escalier du fonds, occupons-nous tout d'abord de l'ameu blement. Les tapis ne nous arrêteront pas. Le principe de compositio en est détestable : des fenêtres ouvertes sur des jardins ou des fables d La Fontaine. On risque d'écraser en marchant les *Deux Pigeons* ou d s'asseoir sur une tige de chardon. La coloration est lourde, compliquée aigre. Qu'il y a loin de ces tentures trop bien travaillées aux simple méandres des Persans ou des Tunisiens.

Nous avons déjà nommé M. Mazaroz pour ses meubles d'un caractèr très-sérieux; nous signalerons chez MM. Janselme et Godin, tapissiers ébénistes, un meuble d'un aspect singulièrement harmonieux, en loup de noyer, incrusté de bois de violette, avec ébène ou palissandre vein et encadrement de bois d'amaranthe. Mais l'exposant qui nous touche l plus, c'est M. Sauvrezy, sculpteur-ébéniste. C'est chez lui que l'o pressent le plus le désir de trouver quelque chose de nouveau, et qu l'on découvre l'ajustement des pièces le plus soigné et le plus parfait Cet hiver, M. Sauvrezy a professé dans les salles de la place Royale u cours, dans lequel il enseignait l'art de travailler le bois, à peu prè depuis l'instant où l'arbre tombe jusqu'à celui où il entre dans un salo sous forme de table ou de fauteuil. On voit ici combien la pratique es toujours fille des théories justes, et combien la main obéit docilement à l'esprit. Les meubles de M. Sauvrezy sont ajustés comme un coffre d'ébène, les moulures sont nettes et franches, les filets font corps ave le panneau. C'est la loyauté même. Son bahut renaissance est reproduit avec la plus intelligente fidélité. Son lit, destiné à une artiste dramatique, a des détails ingénieusement trouvés. J'aime moins ses essai d'incrustations de céramique, dans un buffet, non pas que le princip soit faux, mais les plaques sont trop claires ou mal équilibrées. Il suffi de les remplacer par d'autres, car le dessin du meuble est en lui-même excellent.

Les envois de M. Tahan sont remarquables par la parfaite entente d choix des matières et de la distribution de la gamme des tons. C'es grosse affaire que de se charger des meubles de haut goût. La clientèl de ces objets est toujours difficile. Il faut à la fois créer des choses utiles nouvelles et abordables, en tant que prix. Tout se trouve chez lu de ce qui peut faire un intérieur paisible et aimable, depuis la table à ouvrage de la maman en marqueterie de bois de rose, jusqu'au meuble

Digitized by Google

d'autres objets
même partie de

du centre de la
bord de l'ameu-
de composition
ou des fables de
Pigeons ou de
le, compliquée,
es aux simples

d'un caractère
lin, tapissiers-
ieux, en loupe
lissandre veiné
nous touche le
lui que l'on
iveau, et que
e plus parfait.
ace Royale un
s, à peu près
dans un salon
pratique est
docilement à
e un coffret
t corps avec
e est repro-
artiste dra-
is ses essais
le principe
ées. Il suffit
est en lui-

entente du
ons. C'est
a clientèle
ses utiles,
chez lui
a table à
i meuble



Digitized by Google

à cigares du père, qui ressemble à s'y méprendre à un médaillier; depuis les coffrets en bois d'ébène avec plaques d'émail pour serrer les bijoux et les billets parfumés, jusqu'au nécessaire qui tient en voyage l'office du valet de chambre. L'emploi du noyer, des bois exotiques, des bandes d'ébène et des filets d'étain, donnent à ces meubles une saveur de distinction tout à fait particulière, et l'on pourrait répéter pour l'art de l'ébéniste ce que l'on a dit de la nature, *maxime miranda in minimis*.

A la piste de tout ce qui porte le cachet de l'originalité et de la convenance, M. Tahan a dû remarquer dans l'exposition de M. Rousseau les inventions adorables de M. Solon. N'est-ce point là une véritable invention décorative, et ne les payerait-on pas bien autrement cher que les secs et froids biscuits de Wegwood, si ces plats ou ces plaques de porcelaine fantaisiste sortaient d'un four éteint depuis un siècle? M. Solon, dont une eau-forte accompagne ces pages, est un artiste attaché à la manufacture de Sèvres. A l'exposition de 1863, il avait cru devoir s'abriter sous le pseudonyme de Milès[1]. C'est un véritable artiste, qui a fait de la sculpture, qui a composé et gravé, d'une pointe libre et ferme, une suite très-intéressante de *motifs décoratifs*, et qui, dans ses morceaux d'ornementation céramique, nous paraît doué d'un sentiment exquis des harmonies douces. Ses plaques sont à mes yeux le chef-d'œuvre de cette Exposition. La pâte, blanche, appliquée avec des épaisseurs variables et calculées sur un fond sombre, forme en fondant le modelé même de la figure : les étoffes volent, les chairs s'estompent, tout cela baigne dans une sorte de demi-teinte chaude, d'atmosphère mystérieuse. C'est de l'art bien à la portée des gens du monde délicats et raffinés. Nos pères auraient appelé M. Solon le Corrége de la céramique.

Je ne crains point d'insister sur les envois de M. Solon, dont on cherchera vainement le nom dans le catalogue, parce que je vois dans ses œuvres une invention et une tendance modernes, tandis que je n'ai à constater chez les autres faïenciers que des progrès plus ou moins sensibles. Je ne pense pas que l'on puisse demander des pâtes plus homogènes, des glaçures plus brillantes, des émaux plus parfaits que ceux de MM. Laurin, de Bourg-la-Reine et Longuet. MM. Deck ont aussi perfectionné considérablement leur fabrication : leur rouge est aussi net que le rouge œillet des Orientaux; leur bleu turquoise est sans rival; ils obtiennent à volonté le craquelé fin. Enfin, ils ont eu l'heureuse idée,

1. Nous ferons remarquer combien il est regrettable que chaque fabricant n'ait pas joint au catalogue les noms de tous ses coopérateurs, et combien cette lacune est contraire au principe même de l'*Union centrale*.

Digitized by Google

en dehors de leurs pièces d'ornementation courante, dont les motifs sont généralement bien choisis, de faire décorer des assiettes ou des plats par des artistes peintres. M. Français, le paysagiste, a peint un hibou au milieu d'une couronne de lierre; on en demande 500 francs, et c'est trop peu. M. Ranvier décore des plats qui ont bien plus de charmes à nos yeux que ses blêmes peintures. MM. A. Hirsch, E. Gluck, s'en acquittent aussi fort bien; et M. T. Ehrmann a introduit au milieu d'une ornementation, d'œillets à la persane, un prince et une princesse des *Mille et une Nuits*, d'une invention très-fantasque, et que nous prisons fort.

M. Pull continue à préparer des tortures aux Saumaise futurs de Bernard Palissy, et c'est justice. Car certaines de ses pièces sont infiniment supérieures à certaines autres pièces que l'on attribue à Palissy, et n'ont aucun mérite. Il a deux têtes de bélier, grosses comme nature, qui ne sont point prises au maître potier, et qui lui feraient honneur. M. Jean fait si bien que l'on jurerait que sa faïence est une porcelaine : ce qui est un défaut capital. En revanche, M. Devers, qui, jadis, venait au premier rang, exécute aujourd'hui si mal, avec une telle nonchalance, avec une telle insouciance du procédé, que l'on prendrait ses bustes pour du carton pierre et ses vases pour du bois peint. M. Bouquet fait cuire chez Mme Dumas, ses faïences grand feu, peintes sur émail cru, qui ne sont que des tours de force auxquels le critique n'a rien à voir, ni comme principe, ni comme résultat final, ce système étant le renversement de toutes les lois élémentaires de la décoration. Les lézards, les carpes, les brochets de M. Barbizet s'agitent au fond de leurs plats comme s'ils voulaient fuir l'éclat des irrisations de M. Brianchon. M. Macé expose des carreaux émaillés et décorés par une application mécanique. Le décor ne semble point avoir pénétré dans la pâte, et s'y être incorporé. On dirait des plaques d'ivoire coloriées. Nous nous demandons s'il n'y a pas grand danger à faire entrer la machine, ou du moins les moyens artificiels dans un art qui offre de l'intérêt dans ses pièces les plus grossières, les plus primitives ou les plus décadentes, tant que le pinceau de l'homme s'y est librement prononcé. N'est-ce point encore mal comprendre la loi du bon marché?

L'éclectisme des collections rend aujourd'hui toutes les transitions superflues, et je puis passer brusquement du laboratoire du potier dans l'atelier de l'orfèvre, de chez Palissy chez Cellini. L'orfévrerie, la joaillerie et la bijouterie sont ici brillamment représentées. M. Rudolphi fait un bon emploi des émaux cloisonnés, des jades, des agates, des lapis-lazulis, au moins dans les petites pièces; mais que l'argent oxydé est triste! On le dirait condamné à un deuil perpétuel! M. Veyrat fabrique la grande orfèvre-

Digitized by Google



POT A BIÈRE, PAR MM. FANNIÈRE.

Digitized by Google

rie de table, de manière à éblouir un nabab ou un maître d'hôtel suisse. MM. Froment-Meurice, dont le nom seul est une grande gloire, ont choisi dans leur magasin, à part quelques bijoux d'une simplicité et d'un charme tout à fait attrayants, des modèles qui leur ont valu d'éclatants succès, mais qui ont vieilli par l'aspect. Ce n'est là, du reste, qu'une critique incidente, car l'exécution est toujours très-soignée dans le détail et les petites figures émaillées sont souvent d'un haut style.

Avons-nous besoin de l'avouer, c'est ce qui est jeune et hardi qui nous attire et nous retient toujours, et nous prendrions volontiers pour devise le « En avant » des Américains. Est-ce illusion, est-ce fatigue du passé, mais l'avenir nous apparaît toujours plein de promesses et de surprises? N'était-ce point, il y a quatre ans, une promesse que cette *Union centrale?* et les sages ne branlaient-ils point prudemment la tête en lui voyant faire ses premiers pas? L'une de ses plus grandes hardiesses fut la revendication de la personnalité des coopérateurs du succès des grandes maisons. On sait de quel visage irrité certains fabricants accueillirent ceux de leurs artistes, dessinateurs, peintres ou modeleurs qui avancèrent un beau jour l'insoutenable prétention de signer leurs œuvres. MM. Fannière frères, après avoir longtemps livré anonymement leurs plus belles œuvres, se lassèrent un jour de ce métier de dupe, s'insurgèrent et ne trouvèrent plus que des portes closes. En 1862, ils furent très-remarqués à Londres; l'un compose et modèle, et l'autre plus particulièrement exécute au repoussé et au burin. Cette année, ils ont exposé, et, dès la première promenade, l'Empereur a acquis la pièce la plus intéressante de leur vitrine, un *Pot à bière*, un tonneau autour duquel serpente une branche de houblon. Voilà donc le principe consacré. La vitrine de MM. Fannière, modeste, trop modeste même, prime à notre sens toute l'Exposition. Elle renferme des bijoux, hibou, serpents enlacés, pigeon qui se rengorge d'une tournure tout à fait cavalière; un service d'argenterie, carafes, coupes à fruits pour un grand seigneur russe, et un service à thé style Louis XVI en argent, qui vaut pour la largeur de l'ornementation, la souplesse des contours, la sûreté du burin, tout ce que l'art des maîtres orfèvres nous a laissé de meilleur. Outre que MM. Fannière savent très-habilement employer le procédé difficile du repoussé, leur ciselet et leur burin, qui viennent pour achever le contour ou le modelé, ont un accent des plus personnels. Cette largeur de travail se retrouve rarement.

Arrivé au terme de cette longue promenade, nous craignons que le lecteur ne trouve que nous avons donné plus d'affirmations que de raisons. Nous avions à parler de fabricants ou d'industriels tels que

Digitized by Google

MM. Lerolle, Froment-Meurice, Tahan, Rousseau, Durenne, Lefébure, Hermann, Mazaroz, Sajou, Viot, etc.; d'artistes comme MM. Klagmann, Guichard, Fannière, Solon, Sauvrezy, Popelin, Carrier-Belleuse, Maréchal de Metz, Deck frères, et de bien d'autres encore : notre procès était donc gagné à l'avance, et nous n'avions qu'à publier les pièces. Sans nous figurer n'avoir signalé que des chefs-d'œuvre, sans nier qu'il y ait souvent dans ces œuvres plus d'habileté de main que d'invention, nous ne saurions partager les craintes exprimées pour la suprématie de nos industries d'art. Appliquons-nous donc à encourager nos industriels et demandons aussi à ce public français, dont les piquants défauts même donnent le ton à l'Europe, de perfectionner son éducation et de favoriser l'éclosion d'un style qui puisse porter le nom de cette époque.

GERSAINT.



Digitized by Google

BULLETIN MENSUEL

SEPTEMBRE 1865



E grand fait artistique du mois, est-il besoin de le nommer? Demandez-le à la presse, demandez-le aux flots de curieux qui envahissent chaque jour le palais des Champs-Élysées. Artistes et gens du monde, amateurs et ouvriers, il n'y a pour tous qu'un événement, qu'un phénomène, qu'un succès, l'Exposition de l'Union centrale. Le Musée d'art rétrospectif, voilà le lion de la saison. Pourquoi faut-il que, seul de tous les chroniqueurs, il me soit interdit d'y toucher? Mais le moyen d'enfermer ce lion dans la cage étroite du bulletin! La *Gazette,* qui l'a porté, qui l'a fait naître, veut le loger en meilleur lieu, et déjà chacun de nos amis se dispute l'honneur de le nourrir.

Donc, plions bagage et suivons les hasards de l'été. Aussi bien, n'est-ce pas le privilége des chroniqueurs en vacance d'emporter la chronique à la semelle de leurs souliers, et de pouvoir s'écrier avec le poëte?

Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis.

Rome, ce sera, si vous le voulez, Angers, le Mans, Chartres, Bordeaux; en un mot la province, cette annexe de Paris. Je n'ai pas la prétention de l'avoir découverte, mais j'en puis donner des nouvelles à ceux qu'intéresse la pauvre délaissée. Si quelqu'un de nos lecteurs a visité jadis le Musée d'Angers, il n'apprendra pas sans plaisir que d'intelligents remaniements lui ont donné une tout autre physionomie, que des libéralités de plus d'une sorte sont encore venues l'enrichir. C'est là, on le sait, que le grand statuaire David a voulu déposer pour la postérité les preuves de son génie. Un nouveau don de Mme David (et j'ai la confiance que ce ne sera pas le dernier) a ajouté naguère à ce monde de statues, de bustes et de médaillons, quelques dessins d'un intérêt piquant. Lorsque David fut chargé de la statue de Bonchamp, il voulut étudier d'après nature les types à introduire dans ses bas-reliefs. Il parcourut le Maine et la Vendée, recherchant avec ardeur tous les chouans qui avaient survécu à la grande guerre, et, à mesure qu'il en rencontrait un, paysan, ouvrier ou prêtre, il en traçait des croquis

Digitized by Google

aussi admirables par la puissance du caractère que par l'indifférence du procédé. Un enfant ne manierait pas le crayon avec plus de négligence. Un artiste de génie, et plus encore, un statuaire, pouvait seul, en quelques traits, modeler un masque humain, et marquer ces rustiques profils d'un tel degré de vie, d'un tel sentiment de bravoure et d'honneur.

Le Musée de peinture possède un Watteau de premier ordre, et un grand nombre de tableaux français, parmi lesquels je signalerai des tableaux de concours de Gérard, de Girodet, de Thévenin, de Berthélemy, et autres; série curieuse à tous les points de vue, qui, réunie dans une salle spéciale, y deviendrait un sujet d'enseignement. Mais ce qui m'a frappé par dessus tout, c'est une immense toile, traitée en esquisse, et représentant la *Prise de Troie*. On l'attribuerait à M. Ingres, si l'on n'en connaissait l'auteur. C'est le même goût de beauté, le même sentiment de l'antiquité grecque, le même amour des choses exquises. Comment le peintre de *Marcus Sextus* et de *Didon* a-t-il pu s'élever si haut dans l'intelligence du grand art? La *Prise de Troie* est le testament suprême de Pierre Guérin. La main défaillante qui ne sut pas achever cette œuvre a dû bénir, en mourant, l'auteur de l'*Apothéose d'Homère*.

Un amateur, M. Robin de Chalonnes, a apporté au Musée d'Angers un contingent de dix tableaux, auxquels n'ont pas manqué les honneurs d'un beau baptême. Raphaël, Roger van der Weyden, Boucher, Velasquez, tels seraient les parrains. Au fond, il y a là un Tiepolo d'*amore*, un Prudhon à faire périr de jalousie M. Marcille, et une gentille esquisse de Boucher. Quant au Raphaël, dont l'authenticité se prouve par des certificats, des catalogues et un naufrage, ce qu'il a de plus authentique, c'est sa lamentable histoire.

La mort de M. Turpin de Crissé a valu au Musée d'Angers une autre bonne fortune. Il lui est arrivé du même coup, avec l'édition princeps de la *Françoise de Rimini* de M. Ingres et quelques autres tableaux et dessins, un choix d'antiquités et de curiosités du premier ordre, vases grecs, bronzes, médailles, bijoux, ivoires du moyen âge, objets de la renaissance, non pas une collection, mais le cabinet soigneusement épuré d'un homme du goût le plus délicat et le plus sûr. J'en aurai fixé la valeur, quand j'aurai dit que M. Ch. Lenormant avait voulu en dresser lui-même le catalogue, et que notre savant collaborateur M. de Witte a accepté, après lui, l'honneur d'une pareille tâche.

Un catalogue, voilà ce qui manque au Musée d'Angers. Pourquoi? C'est qu'aujourd'hui les conservateurs des musées de province, se modelant sur les conservateurs du Louvre, prennent leurs fonctions au sérieux. Ils se refusent à autoriser de leur nom ces livrets incomplets et ridicules, dont on se contentait autrefois. Et, cependant, tout conservateur, est-il capable de rédiger, de son propre fonds, un catalogue rationnel, irréprochable, tant au point de vue des attributions et de la description que des renseignements historiques? On sait que les fonctions de conservateur du musée se donnent le plus souvent, en province, à un artiste qui les cumule avec celles de directeur de l'École de dessin. De bonne foi, peut-on exiger qu'il soit à la fois un expert, un érudit et un écrivain? A Angers, le Musée et l'École sont confiés aux soins d'un peintre de talent, dont le nom a jeté quelque éclat aux deux derniers Salons, M. Dauban, l'auteur d'*Une Réception chez les Trappistes*. M. Dauban, reconnaissant son insuffisance, et désireux néanmoins de doter le Musée d'un catalogue bien fait, demande à s'entourer des lumières d'hommes spéciaux, afin de ne pas porter seul la responsabilité des attributions. L'administration municipale, à laquelle il s'adresse.

Digitized by Google

déclare ne pas comprendre un tel scrupule. L'affaire en est là, et c'est pourquoi le Musée d'Angers n'a pas de catalogue.

Le Musée du Mans n'a qu'un livret très-insuffisant. Mais enfin, l'on y trouve ce que l'on y cherche de préférence, des renseignements sur les artistes indigènes : ce Coulom, traducteur en peinture du *Roman comique* de Scarron, et ce Laumosnier, dont les tableaux reproduisent, avec la fidélité d'une médiocrité patiente, quelques coins de la cour de Versailles sous Louis XIV. Il serait superflu, d'ailleurs, de demander un catalogue raisonné à un Musée où règne le pêle-mêle le plus déraisonnable. L'histoire de l'art français aurait beaucoup à glaner dans ce pêle-mêle, depuis les curieuses peintures du XVe siècle et le beau portrait de Clouet, jusqu'aux débris de poteries gallo-romaines, et à ces épis de terre émaillée, qui se cachent sous les vitrines. N'oublions pas, en ce temps de *sport*, une série de petites toiles où se trouvent reproduits, non-seulement les portraits, mais aussi les noms des chevaux offerts à Louis XIV par des villes françaises ou étrangères. Que dis-je, les chevaux? Ces noms exhalent un parfum héroïque, tout à fait passé de mode dans les écuries des *Gladiateur* et des *Regalia*, et l'on voit qu'il s'agit de véritables coursiers : — *Le Pompeux Roussin, la ville d'Aire, — Le Ministre Irlandais, — Le Bacha Turc, ville de Namur, — Le Charmant Anglais de la ville de Cambray, — Le Cramoisy Arabe, Constantinople en 1694, — Le Mufti Turc, ville d'Aire, — Le Barbe Ober, ville d'Alost, — Le Cheliby Arabe, ville d'Alger en 1694, — Le Fameux du Haras de Monseigneur, la ville de Wesel, — Le Commode Espagnol, ville de S. Omer, — L'Agréable Espagnol, 1700, — L'Engageant Anglais, ville d'Arras en 1694, — Le Soliman Turc, ville de Saintes, — etc., etc.*

A Chartres, le Musée vient de recevoir en dépôt les quatre tableaux de Paul Véronèse, dont la *Chronique* a annoncé la découverte. C'est dans la chapelle de Josaphat, dépendant de l'hospice d'Aligre, à Lèves, près de Chartres, que M. Camille Marcille les a trouvés, enfouis sous une triple couche de poussière et d'oubli. Un nettoyage intelligent leur a rendu l'aspect de la jeunesse. Ils mesurent six pieds de haut sur la moitié de large, et portent chacun une figure allégorique, de dimension un peu plus forte que nature, la *Sculpture* (ou l'*Art*), la *Théologie*, la *Géographie* et l'*Astronomie*. La forme et le sujet de ces tableaux indiquent qu'ils ont dû servir de décoration dans quelque bibliothèque d'abbaye. Peints sur une toile à gros grains, on les prendrait pour des tapisseries. Ils en ont la richesse étoffée et l'ampleur décorative. La *Sculpture* est symbolisée par une femme accompagnée d'un petit génie, la *Théologie* par un personnage qui porte une double croix, et qui regarde le ciel, la *Géographie* par un Turc tenant une sphère armillaire et lisant dans un livre posé sur une sphère terrestre; l'*Astronomie* par un vieillard, dont les mains sont chargées d'une sorte de cadran solaire. La *Sculpture* seule paraît avoir souffert; elle a perdu quelques glacis qui donnaient aux chairs un modelé plus souple. Les trois autres figures sont admirables de puissance et d'éclat. La *Théologie* reproduit ce personnage à cheveux ras, à nez aquilin et à tête ronde, que l'on rencontre cent fois à Venise, et qui n'est autre que Paul Véronèse lui-même, tel qu'il s'est peint au premier plan des *Noces de Cana*. Il est vêtu d'un manteau blanc, sur une tunique verte à manches roses et chaussé de brodequins de velours rouge. Le vieillard de l'*Astronomie* a une belle tête à barbe blanche, et le corps presque entièrement nu, drapé seulement d'une tunique blanche et d'un manteau jaune. Le Turc de la *Géographie* est magnifique, avec sa physionomie curieuse et réfléchie, et son riche accoutrement, où une jupe violette, un manteau

Digitized by Google

feuille morte et une veste verte marient leurs tons harmonieux. Par le caractère, par la tournure, par la couleur, ces tableaux décèlent un grand peintre. L'exécution appartient en propre à Paul Véronèse. Jamais peut-être il n'a affiché avec moins de réserve son procédé familier, qui consiste à jeter sur des préparations chaudes et vigoureuses des rehauts vermiculés d'un ton clair et froid. Ainsi, sur la jupe violette du Turc, se promènent des vers blancs; sur la robe rose de la *Sculpture* court un long macaroni jaune clair, et ainsi de suite. Rien de plus expéditif qu'un tel procédé. Mais quelle sûreté de coup d'œil, quelle science de coloris il exige! A distance, il en résulte une puissance de lumière et une largeur d'effet incomparables.

Tous ces musées, celui d'Angers surtout, mériteraient l'honneur d'une étude spéciale. Peut-être un jour réclamerai-je la permission de leur consacrer quelques pages de la *Gazette*. Pour le moment, il ne s'agit que de jeter dans ce bulletin mes notes de voyage. Aussi ne parlerai-je ni des monuments religieux ni des merveilles qu'ils renferment. C'est aux érudits de province à nous donner des monographies de leurs villes natales. Rare bonne fortune qui vient d'échoir à la ville de Bordeaux.

Sans en être prié, sans y être poussé par une mission officielle, ni soutenu par l'ombre d'un encouragement municipal, M. Ch. Marionneau s'est fait l'historien de la vieille cité bordelaise. Historien consciencieux, je dirai presque inexorable, car il n'omet aucun détail et il ne déguise jamais la vérité. Un premier volume, paru le mois passé, est consacré aux monuments religieux. L'auteur en promet un second pour les monuments civils. En pareille matière, il ne nous appartient pas de discuter. Comment vérifier si M. Marionneau ne s'égare pas dans l'appréciation de tel monument, dans l'attribution de telle œuvre d'art? C'est affaire à la critique locale, et la critique locale n'a guère fait que louer. Pour nous, étrangers, nous n'ouvrons le livre de M. Marionneau qu'avec l'intention de nous laisser guider par lui, et nous ne saurions trouver un guide plus au courant des choses dont il parle. Son zèle nous conduit partout où l'art a pu se faire place. Son érudition commente tout ce qu'il voit. Un esprit élevé l'anime constamment et lui inspire plus d'un de ces regrets que les municipalités provinciales provoquent toujours, plus d'un de ces conseils qu'elles n'écoutent jamais. Je me bornerai à une remarque générale qui porte sur la forme même du livre. Pour faire la visite des monuments religieux de Bordeaux et des trésors d'art qu'ils renferment, M. Marionneau a adopté l'ordre alphabétique. Il commence par Saint-André et termine par Saint-Seurin. On voit bien l'intention de l'auteur; il a voulu se distinguer des faiseurs de guides et d'itinéraires, il a voulu donner à son livre un caractère en quelque sorte scientifique, ou tout au moins savant et sérieux. Mais alors, pourquoi ne pas adopter une classification véritable, mieux justifiée au point de vue de l'archéologie, de l'art ou de l'histoire? Et puis qu'arrivera-t-il? Passe encore d'enfiler les églises en chapelet alphabétique, suivant la lettre initiale de leur vocable. Mais les monuments civils, les présenterez-vous aussi au lecteur par rang d'A B C, sans égard à leur importance respective? L'Abattoir, la Bibliothèque, le Collége, la Douane, les Écoles, les Fontaines, la Gare, la Halle et l'Hôpital, le Musée, la Préfecture et la Prison, les Quais, le Théâtre, etc.; quelle nomenclature bigarrée! A cet ordre, qui n'en est pas un, je préfère un franc désordre, et je pense, malgré moi, à cette amusante et instructive monographie de la ville d'Aix, que publia, il y a quelque vingt ans, un homme aussi dévoué à son pays que M. Marionneau l'est au sien. Le livre a pour titre : *les Rues d'Aix*. L'auteur, Roux-Alphéran, s'en va le nez au vent, à travers les places et les rues, sans dessein prémédité, décrivant à mesure ce qu'il rencontre. A chaque car-

Digitized by Google

refour, à chaque page se dessine une silhouette nouvelle. Une église? on y entre. Un hôtel? on le visite. Une maison historique? on en salue les hôtes. Tour à tour savant et chroniqueur, voir même un peu cancanier (et le moyen de ne pas l'être, en province!), ce flâneur émérite vous entraîne ou vous arrête, sans lâcher le bouton de votre habit. Ici, une dissertation; là, une anecdote; plus loin, un document; puis un portrait. Arrivé au bout de ses deux volumes, on s'étonne de si bien connaître une ville visitée si facilement. Ce cadre élastique n'ôte rien à la valeur sérieuse du livre; les *Rues d'Aix* sont pour l'histoire provençale une mine de documents précieux.

Si M. Marionneau me permet un conseil d'ami, après nous avoir donné un premier volume plein de méthode, il laissera là les entraves alphabétiques ou autres qui pourraient le gêner, et, sûr désormais d'intéresser ses lecteurs, il se lancera à l'aventure à travers les rues de Bordeaux.

LÉON LAGRANGE.



Le Directeur : EMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7

Digitized by Google

UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

MUSÉE RÉTROSPECTIF

LA RENAISSANCE

ET LES TEMPS MODERNES

TERRES VERNISSÉES, MAJOLIQUES, FAIENCES

I.



Nous vivons depuis plus de deux mois au milieu des chefs-d'œuvre dont nous avons contribué à dépouiller les cabinets célèbres au profit de l'instruction générale, et pourtant c'est à peine si l'éblouissement produit par une aussi splendide réunion commence à se calmer, et si nous pouvons retrouver le sang-froid nécessaire pour apprécier les aperçus nouveaux qui ressortent de ce concours imprévu d'objets précieux, affirmant en caractères incontestables les phases diverses de l'histoire de l'art.

Ce que renferment les salles hautes du palais des Champs-Élysées, ce n'est pas, en effet, une riche collection; c'est l'accumulation

Digitized by Google

des trésors que cinquante années de recherches ont pu procurer à la France; c'est l'élite des monuments disputés à prix d'or, depuis un demi-siècle, dans les ventes publiques de l'Europe. Il y a là telles pièces qui sont mentionnées et décrites dans tous les ouvrages sur la céramique et dont tout amateur érudit connaît les marques et les dates. Mais ces pièces, sorties de leur isolement, placées côte à côte avec leurs congénères, illuminent d'un précieux rayon mille objets restés jusqu'ici dans l'ombre. Toutes les théories des investigateurs de la science peuvent trouver là leurs confirmations et leurs preuves, ou, si elles étaient erronées, elles doivent tomber en face de cette grande manifestation de ce qui a été. On saisit jusqu'aux tâtonnements qu'amène une époque de transition, et l'on peut, à coup sûr, remonter aux sources où l'industrie nouvelle a puisé ses inspirations.

Est-ce donc Luca della Robbia qui nous arrêtera d'abord? Voilà, de lui ou des siens, des œuvres intéressantes; ce buste, à M. d'Yvon, cette tête vivante, de la collection Le Carpentier, ces madones au suave regard, ce fier condottiere, sont-ils les premiers essais de l'émail appliqué sur terre cuite?

Non, le disque de M. de Beaucorps prime ces ouvrages de toute la hauteur de l'inexpérience et de la naïveté dont il est empreint; en terre rugueuse et grossière, il n'est émaillé qu'à l'extérieur; il représente, au milieu des branches rigides d'une végétation chargée de tulipes, un cavalier coiffé du bicoquet, chaussé d'énormes poulaines aux éperons exagérés, et serré dans un étroit justaucorps; de la main droite cet homme élève une coupe, et le mot ƎT, tracé en caractères gothiques retournés, au niveau de ses lèvres, indique qu'il porte une santé. Toute cette figuration primitive, cernée d'un trait noir et remplie d'un émail vert, annonce une œuvre de la fin du XIVe siècle ou du commencement du XVe, et empruntée, dans sa partie ornementale, à la céramique persane.

L'Orient, toujours l'Orient, comme source de lumière! Et comment s'en étonner? les républiques italiennes ne durent-elles pas leur splendeur au commerce immense qu'elles entretenaient avec le Levant? Les Médicis, ces princes dont le nom se trouve associé à toutes les grandes choses du XVIe siècle, n'étaient-ils pas les descendants d'un homme enrichi par le négoce?

De la Perse passons donc aux Mores de l'Espagne, et là encore nous trouverons l'une des sources les plus directes de l'initiation italienne. Les poteries dorées, auxquelles M. Charles Davillier a si justement restitué la dénomination d'hispano-moresques, sont ici nombreuses et caractérisées : voici l'aljofainas de M. le baron Gustave de Rothschild, les bassins de MM. le comte d'Armaillé, de Beaucorps, Schmidt, et plusieurs autres

Digitized by Google

spécimens de la fabrication de Malaga. Valence vient ensuite avec les pièces armoriées de MM. Davillier, Rivet, le comte d'Armaillé, et le remarquable vase à anses multiples, à mamelons ajourés, de M. le baron Gustave de Rothschild; l'inscription : *In principio erat Verbum*, répétée sur ce vase suffirait à indiquer sa provenance. L'urne charmante à ailes plates, dont nous avons précédemment donné la figure et la description[1], fournit le type des œuvres de Majorque, avec leurs doux reflets, leurs fines fougères encadrées de riches arabesques, puis, plus près de notre époque, se montre Manisès avec ses tons éclatants qui scintillent sur la belle plaque votive de M. Patrice Salin, le vase couvert de M. Davillier, et les urnes gracieuses de M. le baron de Schwiter.

Mais, à côté de ces choses, où la nationalité est écrite, combien en est-il dont l'origine reste à chercher? M. Gustave de Rothschild expose une cuve dont le fond bleu semé d'ornements d'or semblerait annoncer une fabrication de Malaga; pourtant l'or y est plus rouge que dans le type, et lorsqu'on descend aux détails, on voit, au pourtour, des rosaces inusitées, et dans le reste, un système d'entrelacs bien plus arabe que moresque, qu'on pourrait croire sorti de l'école de Mahmoud, l'auteur des damasquines vénitiennes. Plus loin sont les plats et bassins à reliefs, à fonds chinés, souvent ornés d'armoiries italiennes, tels que ceux de MM. Basilewski et de Rothschild, où l'on retrouve l'écu des Piccolomini; d'autres pièces, également chinées, où des godrons alternant de couleurs et d'ornementation rappellent la forme et le goût des émaux peints de Venise. Si une fabrication veneto-moresque devient ainsi évidente, elle explique une autre des souches primitives italiennes, celle de Pesaro, dont les premiers ouvrages, encore ornés, dans des fonds, des fougères et des fleurons moresques, nous montrent des velléités d'émancipation par leurs armoiries tout européennes : ainsi le beau plat de M. Jarvez, où l'écu des Farnèses est coupé par une fasce inscrite du mot MARIA ; ainsi le plat de M. le baron Alphonse de Rothschild, où les insignes héraldiques de la France, du Dauphiné et de la Bourgogne, sont reliés par les briquets symboliques du collier de la Toison d'or.

Mais n'anticipons pas, et revenons plutôt à un genre de poterie qu'une erreur commerciale a déclassé récemment pour lui donner une origine unique, tandis qu'il y faut voir une fabrication primitive universelle, qui s'est continuée dans quelques lieux jusqu'à l'époque actuelle ; nous voulons parler des *graffiti*. On appelle ainsi des vases en terre commune recouverte d'un engobe jaunâtre que l'on enlève, avant la cuis-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XII, p. 267.

Digitized by Google

son, pour former un fond coloré autour des principaux ornements. Ceux-ci, relevés des traits gravés (*graffiti*) et maculés généralement d'émaux verts et bleus, prennent un relief important sous le vernis qui les glace.

Il est impossible de ne pas voir, dans la plupart de ces poteries, l'œuvre du xvᵉ siècle ; le délicieux petit hanap de M. Alphonse de Rothschild indique cette époque, plus lisiblement écrite encore dans les plats à personnages de MM. de Schwiter et d'Yvon, et dans la coupe de M. Basilewski. Mais, ce qui frappe également les yeux, c'est l'origine diverse des pièces que nous venons de citer, lesquelles n'ont aucun rapport technique avec le Saint-Georges de M. Alphonse de Rothschild, la louve peinte de M. d'Yvon, le plat à fins ornements de M. Patrice Salin, et celui à bordure dentée, de M. de Schwiter, plat dont le style et l'époque rappellent Pesaro. Enfin, les pièces irrécusables de la Frata, celles de Cutio, de Pavie, et les autres, de date récente, ne ressemblent en rien aux rares spécimens que nous venons de décrire, et qui, avec les premières œuvres dorées, forment la série des essais de l'art renaissant.

Au moment où, sûre de ses procédés, la majolique italienne prend un caractère national, elle est loin encore de se formuler par écoles, et beaucoup de ses œuvres restent inexplicables. Tels artistes placés dans le centre du mouvement, obéissaient à l'impulsion immédiate des maîtres ; tels autres, isolés, livrés à leur pensée individuelle, écho lointain de la voix publique, produisaient des pièces attardées qui surprennent et troublent la critique. Il faut donc bien se pénétrer de cette vérité, qu'il a existé deux industries parallèles dont les ouvrages paraissent aussi éloignés par la méthode que par le temps.

Ainsi s'explique la curieuse mise au tombeau, exposée par M. Berton ; datée de 1487, époque qui correspond à l'épanouissement de l'art inauguré par Luca della Robbia, elle indique des procédés différents et des idées d'un autre ordre. Les figures, richement vêtues d'étoffes damassées, ont toute la naïveté ascétique des conceptions gothiques. Pourtant, ce n'est point une création sans analogue ; un curieux vase de la collection Basilewski nous offre les mêmes émaux, le même goût, nous dirions volontiers les mêmes idées, car les espèces de tarasques qui en forment les anses sont encore le reflet des créations du moyen âge ; enfin, on peut rattacher au même atelier le plat à damier de M. Forget, et le singulier vase de pharmacie exposé par M. le baron de Schwiter, où les plumes de paon se mêlent à des rinceaux primitifs et entourent une tête couronnée accompagnée de l'inscription : R FELISTALLE. Les conjectures pourraient-elles s'appuyer sur cet indice que le vase de M. Basilewski porte l'écu des Ravagnini de Venise ?

Digitized by Google

D'autres œuvres sont tout aussi difficiles à classer parce qu'elles ont des connexions multiples. M. Davillier expose une plaque de revêtement bordée de raies de cœur et portant, au centre, un ange tenant la branche de lis : un simple trait bleu contourne la figure et détaille les plis du vêtement et les plumes des ailes ; à peine si des traces vertes et jaunes lavées et fondues, révèlent chez l'auteur la connaissance de la polychromie des émaux ; mais le style est pur et respire la finesse élégante de l'école florentine. Pourtant des rinceaux terminés en fleurons circulaires damasquinent le fond de la plaque, et nous retrouvons ce motif en bordure autour d'un plat appartenant à M. le baron Gustave de Rothschild, plat



PLAT DE L'ÉCOLE OMBRIENNE.

Collection de M. le baron Gustave de Rothschild.

dont le sujet nous offre un jeune guerrier appuyé sur un étendard bandé d'argent et de sinople : or cette figure, par son costume, son maniérisme élégant, l'esprit du contour et de la touche, semble tracée par la main du Pinturicchio lui-même; M. Davillier avait attribué sa pièce à

Digitized by Google

Chaffagiolo; celle-ci, liée à la première par d'intimes rapports, paraît appartenir à l'école ombrienne.

II.

Laissons ces recherches où l'esprit se complaît parce qu'elles ont l'attrait d'une énigme, et abordons les œuvres de l'art de terre là où leur renom est resté associé à celui des grands maîtres.

Voici d'abord Chaffagiolo, centre longtemps ignoré, berceau de l'industrie nouvelle; c'est là, nous n'en saurions douter, et chez des potiers obscurs, que Luca dut trouver et l'émail dont il sut tirer un si brillant parti, et les méthodes de cuisson des argiles figulines à enduit coloré.

Si nous devions chercher les plus anciens produits de cette usine, nous les indiquerions dans les vitrines de MM. de Rothschild. Des plats, à bordure orange chargée d'ornements d'un style presque antique, nous montreraient d'abord une barque montée par des saintes, œuvre essentiellement gothique, dont l'original se trouve dans un vieux livre consacré à l'éloge des femmes célèbres de l'Italie, puis des sujets : l'un mythologique, Apollon et Daphné, l'autre historique, paraissant reproduire l'embarquement d'une expédition guerrière; là quelques couleurs vives rehaussent un dessin enfantin, et les costumes, par un anachronisme fréquent au xve siècle, sont ceux que l'artiste avait sous les yeux.

Mais passons de ces commencements à la vraie renaissance; Chaffagiolo brille, à l'exposition, par des ouvrages de trois espèces; en première ligne se placent les pièces du peintre inconnu dont le chiffre est un P barré combiné avec un S. M. Basilewski possède de lui un plat merveilleux entouré d'une frise de génies combattant parmi de riches arabesques; les tons de cette bordure sont doux, le modelé en est ménagé, quelques touches d'un rouge violacé vif détonnent seules dans ce concert à *mezza voce* et nous fournissent un caractère précieux pour reconnaître d'autres ouvrages. Au centre du plat figurent plusieurs personnages, une femme drapée, debout, un jeune homme couché et endormi, enfin des amours aptères qui semblent enchaîner le dormeur dans les méandres d'une guirlande de lierre. Est-ce la chaste Diane qui, poussée par l'amour, visite Endymion pendant son sommeil? On pourrait le croire sans certains attributs bachiques; mais on se préoccupe plus d'admirer la sûreté du dessin, la désinvolture des figures, que de deviner la fable. On se sent en présence d'un maître florentin, et, si ce n'est Botticelli lui-même, un des élèves de ce peintre, copiant religieusement sa pensée, a

Digitized by Google

pu seul écrire cette curieuse page, dont nous donnons la composition. Une seconde œuvre, presque aussi grande de style et plus fine de détails, représente un triomphateur sur son trône, entouré des prisonniers que



PLAT DE CHAFFAGIOLO.

Collection de M. Basilewski.

le sort des combats a fait tomber entre ses mains. Ici encore, la pureté du contour, la fermeté des poses, indiquent un artiste consommé ; la bordure est semblable à celle précédemment décrite et séparée du sujet par un *sopra-bianco* ; le revers ne porte pas la marque S P ; au centre d'une

Digitized by Google

riche composition de rinceaux bleus, est un génie tenant un dauphin et posé sur une bandelette inscrite du mot GONELA. Cette pièce, appartenant à M. Gustave de Rothschild, ne peut embarrasser, rapprochée de celle qui précède et de celle qui va suivre, et qu'expose M. Alphonse de Rothschild. C'est un drageoir où la bordure d'enfants et de grotesques présente le même style et les mêmes émaux que les précédentes; au centre, sur un fond jaune, sont réservés des oiseaux chimériques rehaussés de bleu. Le revers est inscrit du chiffre S P, du mot CHAFFAGIUOLO, et on y voit, en outre, un trident, attribut maritime qui se relie au dauphin et fait peut-être allusion au nom de l'artiste.

Cependant, au moment même où surgissait cette fabrication intéressante, ou du moins peu après, un autre genre de vaisselle (Stoviglia) sortait de Chaffagiolo. La marque fondamentale est encore un P terminé inférieurement en L et accompagné souvent d'une autre petite initiale; ce qui frappe dans ces poteries, c'est l'ardeur des émaux, tous très-montés de ton et harmonieusement combinés. Des grotesques primitifs se détachent sur des fonds arlequinés de bleu, de jaune et de rouge vif; le plus ancien spécimen daté de 1507 (il appartient à M. le baron Alphonse de Rothschild) porte au centre un écu de gueules à la bande d'or chargée de trois quintefeuilles du premier émail. Un autre, de la collection de M. le baron Gustave de Rothschild, est de 1509; sans armoirie, il offre une succession de figures et d'arabesques où se remarquent, dans des cartouches, les lettres S P Q F, *senatus populusque florentinus.* Comme pour montrer la liaison étroite qui existe entre ce genre et le précédent, un plat de la collection Basilewski enserre, dans une double bordure de grotesques et d'ornements, le sujet de la tentation d'Ève; moins pur de dessin que les plats mentionnés plus haut, celui-ci s'en rapproche encore par la délinéation en bleu et le modelé doux et jaunâtre des chairs.

Cette seconde division nous mène à une série nombreuse d'œuvres, souvent armoriées, où les tons vifs, et surtout le rouge brun, apparaissent dans les bordures; ce sont des plats, des coupes, des vases cylindriques ou turbinés qu'on peut voir dans la collection de M. d'Yvon; l'un de ces vases, à anse supérieure et pourvu de déversoirs latéraux, porte le chiffre P L accompagné d'un grand A.

Nous devons mentionner spécialement un drageoir exposé par M. Gerente; il est orné en camaïeu bleu d'arabesques et d'entrelacs qui renferment les armes de Léon X, la devise : *Semper gloris,* et les lettres S P Q R. Cette pièce, ornée d'un buste de Néron et inscrite au revers du mot CAFAGIOLI et de deux sigles S P, conduit à une fabrication de la fin

Digitized by Google

du xvi[e] siècle, où les mêmes entrelacs entourent des médaillons à personnages modelés en tons roux; la belle vasque de M. le baron de Schwiter, ayant au fond un amour, est de ce genre.

Le troisième groupe, sans doute contemporain du premier, procède d'un goût tout particulier; l'émail blanc y apparaît à peine; mais les couleurs, souvent fondues entre elles, ne sont plus les émaux vifs et opaques de la seconde division; elles s'étendent minces et transparentes, comme une chaude enluminure. La plus remarquable de ces pièces (collection Basilewski) est un Saint-Georges se reposant sur sa lance après avoir vaincu le dragon, et, chose remarquable, sur la banderolle de cette lance victorieuse brille l'écu des Montefeltri.

Si nous n'avions retrouvé les mêmes insignes sur les vases de la collection d'Yvon, signés du P barré, si un plat appartenant à M. Fau ne nous avait montré, avec les mêmes émaux, un système d'ornementation tout florentin, nous eussions hésité dans notre attribution. En effet, les produits de Chaffagiolo et de Faenza diffèrent si peu, qu'il faut une étude attentive pour les séparer. Lorsqu'en 1513, Jean de Médicis devint pape sous le nom de Léon X, il dut transporter dans ses États le goût qu'il avait puisé à la cour de Toscane; mais, trouvant là des écoles naissantes qui devaient éterniser son nom, il eut le bon goût de les encourager immédiatement, et c'est dans le style de ces écoles qu'on doit chercher le caractère principal des premières œuvres faentines.

Une magnifique coupe appartenant à M. Gustave de Rothschild va nous servir, dès lors, de critérium. C'est encore Pinturicchio, ou l'un de ses élèves, qui a dû tracer ce sujet inconnu dont le milieu est occupé par un roi sur son trône, tandis que de jeunes femmes et des guerriers se partagent les côtés de la scène. Les tons doux des émaux permettent d'apprécier toute la suavité des contours et l'élégance naïve des poses; il est une femme agenouillée qu'aurait pu avouer Raphaël. Cette coupe, sans ornements, est difficile à dater, comme tous les chefs-d'œuvre. Il n'en est pas de même d'un plat de la même collection et d'un autre appartenant à M. Alphonse de Rothschild; avec une simple bordure géométrique entrelacée sur fond bleu, ils nous montrent le sujet de la mort d'Orphée, et Diane et Actéon; là le dessin, tout ombrien encore, est moins magistral, et il indique une fabrication courante de la fin du xv[e] siècle, ou des premières années du xvi[e] siècle; ces pièces se rattachent facilement, et par le style et par les émaux aux œuvres signées et datées, répandues dans les collections publiques.

Où la fabrique de Faenza est presque sans rivale, c'est dans la composition des crédences à ornements délicats jetés sur fonds divers. Les

Digitized by Google

collections Le Carpentier et Jarvez nous en montrent de riches échantillons, l'un daté de 1546, ou l'arlequinage des émaux correspond à des enfoncements ou à des godrons imprimés dans les pièces. L'émail bleu, dit *berettino*, rentre aussi dans les habitudes de la fabrique et, sur ce fond doux ressortent des bordures bleu vif à mascarons et arabesques, et des rinceaux ou entrelacs entourant des armoiries brillantes; nous voyons celles des Strozzi et d'une princesse de la maison d'Alençon, dans de grands plats appartenant à MM. de Rothschild frères, et plusieurs autres dans des coupes ou drageoirs des collections d'Yvon, Nollet et Arondel. Un spécimen exposé par M. de Schwiter, porte le millésime de 1535; le genre remonte donc à une époque voisine de l'origine de la fabrique. C'est sans doute aux commencements de celle-ci qu'il faut aussi attribuer la belle pièce de M. Gustave de Rothschild, où une bordure jaune pâle est comme damasquinée d'arabesques noires du goût le plus pur.

III.

La logique des faits nous a forcé en quelque sorte à suivre la lutte ouverte entre les deux foyers de la renaissance, Florence et Rome, à constater les efforts de Chaffagiolo et de Faenza pour introniser le grand art jusque dans les modestes terrailles. Il nous faut donc nécessairement revenir sur nos pas, pour parler des usines secondaires où l'art pur est resté subordonné aux nécessités usuelles et commerciales. Pesaro, cette fabrique qui devait inspirer à Passeri un éloge peut-être exagéré, se présente ici avec des œuvres dorées, d'autant plus intéressantes qu'on y voit apparaître le rouge-rubis, longtemps considéré comme exclusivement employé à Gubbio. La plus ancienne pièce qui nous montre les deux tons métalliques est le plat du *mauvais berger,* appartenant à M. Fau. M. Gustave de Rothschild, qu'il faut citer si souvent lorsqu'il s'agit de choses hors ligne, expose, outre un plat où figure le buste de Louis d'Armagnac, duc de Nemours, accompagné de son chiffre couronné, une gourde annulaire à bustes et rinceaux. S'il nous fallait mentionner toutes les œuvres où des portraits de femmes sont accompagnés de devises amoureuses, nous remplirions des pages sans nombre; l'esprit du temps se manifestera suffisamment dans cette inscription d'un plat de M. le comte de Lavalette : *sola speranza il mio cor tene,* et dans cette autre (à M. Jarvez) : *chi semina virtù fama rechoglie.*

Quant à M. Basilewski, sa collection nous offrira l'une des rares pièces polychromes datées sorties de l'usine; c'est une coupe repré-

Digitized by Google

sentant Samson tuant les Philistins; elle porte : *fato in Pesaro*, 1545. Le style de cette pièce permet d'attribuer au même centre la coupe de M. d'Yvon (le triomphe de Silène). Le *væ victis* de M. Fau, relevé de reflets métalliques, est une œuvre que, sans son inscription : *de Pisauro*, on aurait pu croire d'Urbino.

La fabrique de Deruta, contemporaine de celle de Pesaro, est brillamment représentée à l'exposition. Disons d'abord que ses reflets nacrés diffèrent de ceux de sa rivale par un ton plus fauve, et que, dans les compositions similaires, elle est caractérisée par un dessin un peu plus sec et des détails plus petits. Son chef-d'œuvre, dans le genre doré, est la buire à anse et à bec droit qu'expose M. le baron Gustave de Rothschild; on peut en rapprocher, pour le style et la finesse des détails, le plat armorié de M. de Nolivos. Mais un goût plus pur encore, un dessin plus châtié se montrent dans la pièce à fond bleu dont le centre est orné d'un buste de femme, vu de trois quarts et ayant un sein découvert (collection Alphonse de Rothschild). Ce plat et celui de M. Schmidt nous conduisent à la fabrication distinguée où la perfection de la sculpture concourt avec celle du dessin à former le plus gracieux ensemble. Voici, dans l'envoi de M. Gustave de Rothschild, l'une des plus belles pièces du genre; des rinceaux en relief terminés par des chimères ou des chevaux marins, entourent un buste de femme sur fond bleu ; or ce type a dû se prolonger, car la collection de M. le baron Alphonse va nous montrer les mêmes reliefs enluminés de couleurs vives, et à la place des bustes de haut style, apparaîtront des sujets beaucoup plus lâchés; là une sainte Barbe avec la date de 1546, et ici un Mucius Scévola. M. Basilewski, apporte, lui aussi, un contingent notable à l'histoire de Deruta. Son plat des sibylles, empreint des plus hautes tendances, permet de mesurer la décadence qui s'opérait déjà lorsque le *frate* peignait, en 1545, la scène des métamorphoses qu'on a vue antérieurement chez M. de Pourtalès.

Mais passons, car voici Gubbio, cette usine intéressante et par le nom de son fondateur, et par les controverses auxquelles ses œuvres ont donné lieu. Est-ce Andreoli lui-même qui a modelé, d'après Donatello, ce bas-relief de la Vierge et l'Enfant-Dieu, rehaussé des reflets adoucis de l'or et du rubis? Nous pourrions presque l'affirmer en voyant un vase, rhyton antique, empreint des mêmes tons et annonçant les timides essais du maître vers 1513. A partir de 1518, ses couleurs métalliques avaient reçu toute leur perfection, ainsi que le prouvent un drageoir de M. Jarvez, et surtout le plat à trophées et grotesques, et le drageoir à tête casquée, inscrit de la devise *memento mei*, appartenant à M. Alphonse de

Digitized by Google

Rothschild. L'urne à deux anses, de la même collection, se rattache encore à cette période.

En 1520, sans abandonner le genre ornemental, le maître va se signaler par d'importants ouvrages à figures. Nous admirons peut-être son chef-d'œuvre dans la vitrine de M. Dutuit; c'est un plat de grande dimension où se voit le jugement de Pâris. D'un dessin un peu lourd peut-être, mais inspiré par les écoles ombrienne et romaine, ce sujet est empreint d'une certaine grandeur, et les tons vifs de l'or et du rubis bornés aux accessoires, font mieux ressortir encore la sagesse des lignes et la pondération des groupes. En dessous, on lit en bleu : *M° Giorgio*, 1520, *Adi 2 de Otober BDSR in Gubbio*. Le soin avec lequel cette pièce est datée, l'emploi, dans l'inscription, d'une couleur non chatoyante, tout concourt à faire croire que la main de Giorgio a complétement exécuté ce plat, qui nous aide à mettre un nom et une date sur la coupe de M. Gustave de Rothschild, où l'on voit Vénus désarmant l'Amour. Ces deux ouvrages, qu'on pourrait peut-être rapprocher de la chute de Phaéton (collection Basilewski), tranchent sur l'ensemble des pièces signées ou datées. En 1524, nous retrouvons Andreoli semant les arabesques éblouissantes sur les vaisselles armoriées (collections de Rothschild); de 1525 à 1534, les sujets sortis de son usine, et parfois empreints de son monogramme, ont une telle diversité de styles, des caractères individuels tellement tranchés qu'on s'explique, sans l'adopter, cette opinion que le maître aurait promené partout ses rehauts métalliques et *gâté* ainsi des ouvrages de toutes mains.

Nous ne démontrerons pas ce qu'une pratique semblable aurait eu de contraire aux usages du xvie siècle; il suffit de voir l'or et le rouge-rubis éclairer, dans le musée rétrospectif, des pièces de toutes les usines pour comprendre que Georges Andreoli ne jouissait d'aucun monopole, et qu'il n'avait rien à apprendre à ses contemporains. Nous l'avons dit déjà, artiste d'abord, il se fit ensuite entrepreneur, et ses sigles ne sont plus qu'un passe-port destiné à faire accueillir partout les ouvrages de ses collaborateurs. Parmi ceux-ci on a voulu trouver un certain maestro Giglio, dont la signature se lit sur un plat de la collection Basilewski, daté de 1541 et représentant l'enlèvement de Proserpine. Nous ne considérons pas l'existence de cet artiste comme démontrée. Nous avons proposé nous-mêmes de voir l'œuvre de Salimbene dans les drageoirs bordés de palmettes antiques enlevées sur fond bleu, et dont le centre porte généralement des amours. Les collections d'Yvon, de Rothschild, Jarvez et Schmidt renferment de jolies pièces de ce genre; l'une d'elles est datée de 1531.

Digitized by Google

Nous devons mentionner encore de belles coupes à grotesques en grisaille sur fond bleu, et surtout des plats et drageoirs, parfois rehaussés de reflets, plus souvent modelés en couleurs sobres, qui portent des têtes de femmes, accolées de ces noms caractéristiques de la renaissance : PROSERPINA, DEIDAMIA, CAMILLA, PANTASILEA. Généralement ces héroïnes de l'amour sont coiffées du casque de Pallas; toujours l'artiste a cherché à empreindre leur physionomie d'une grâce majestueuse qui puisse justifier l'épithète de *bella* fréquemment inscrite dans la devise.



BUIRE DE FERRARE.

Collection de M. le baron Alphonse de Rothschild.

Pour clore ce que nous avons à dire de Gubbio, mentionnons un monument historique de la collection Alphonse de Rothschild, représentant l'entrevue de François Ier et de Charles-Quint à Aigues-Mortes en 1538. Entre leurs deux armées, vêtues à la romaine, les souverains s'avancent pour se donner la main; au-dessus d'eux un génie planant dans les airs porte une tablette inscrite du mot *concordia*. Cette scène, empruntée d'une gravure d'Augustin Vénitien, pourrait être mieux exécutée; elle est éminemment curieuse, puisqu'elle rappelle un événement éphémère qui semblait devoir assurer la paix entre la France et l'Italie.

Arrêtons-nous maintenant devant les œuvres de Ferrare. Nos lecteurs savent quel jour nouveau M. le marquis Giuseppe Campori a jeté sur cette intéressante fabrique, en publiant sur ses premiers temps des documents authentiques. Voici les restes d'une crédence armoriée, portant les insignes et les devises de la maison d'Este; la perfection de la pâte

Digitized by Google

et des peintures, le style même de celles-ci doivent nous révéler l'œuvre de Biagio de Faenza, qui, dès 1501, s'était établi à Ferrare et travaillait pour Alphonse Ier. La délicieuse buire dont nous donnons la figure (elle fait partie de la collection Alphonse de Rothschild) peut passer pour le chef-d'œuvre non pas de l'usine, mais de la majolique italienne.

Deux pièces du service de mariage du duc Alphonse II se voient, en outre, dans l'exposition de MM. Gustave de Rothschild et Le Carpentier.

Mais voici Urbino, c'est-à-dire la plus importante fabrique des États de l'Église. Où sont ses commencements? quels sont ses initiateurs? Qu'importe? N'a-t-elle pas abordé tous les genres, donné asile aux plus grands artistes? Cette coupe de la collection Basilewski, où nous voyons Charles-Quint couronné du bandeau de fer radié, c'est l'œuvre de Nicolò da Fano, qui y a placé son chiffre et la date de 1521. Là encore nous retrouvons les tons doux de l'école de Faenza; mais les audacieux ne vont point tarder à venir, et sous leur pinceau les émaux vifs et ardents vont s'unir aux reflets métalliques pour faire briller la terraille et l'animer, souvent à l'excès. Le plus illustre de ces novateurs, c'est Francesco Xanto Avelli de Rovigo. Dès 1531, nous trouvons de lui des ouvrages signés de ses noms divers; il avait alors à se faire connaître, et Romulus et Rémus allaités par la louve (coll. Gustave de Rothschild), la mort de Cléopâtre (coll. Basilewski), la femme d'Amphiaraus (coll. Fau), constatent son état civil. A partir de 1532, il abrége déjà ses formules, et l'une de ses plus importantes pièces, l'aiguière à goulot découpé, appartenant à M. Alphonse de Rothschild, inscrite sur l'anse I VRBINO MDXXXV, ne porte plus que les lettres FXR. De cette date à 1548, les œuvres se succèdent, anonymes souvent, parfois marquées simplement d'un X, comme si le maître voulait exprimer qu'il ne redoute plus aucune rivalité. Pourtant bon nombre de vases rappelant sa manière, semblent sortis d'autres mains que les siennes, et la vitrine de M. d'Yvon nous montre même la continence de Joseph, signée en bleu d'un S, et, en couleurs métalliques, de deux C très-cursifs.

Une concurrence bien autrement dangereuse devait menacer Xanto, c'est celle des Fontana, dont, à notre avis, l'apparition à Urbino dut avoir lieu vers 1530. L'exposition renferme un grand plat signé du chiffre d'Orazio, et qui manifeste bien sa manière. Ce plat, appartenant à M. Fau, représente une bataille de cavaliers antiques; le dessin en est sûr, le modelé ferme et précis : on y remarque les dessous bleus qui donnent aux peintures du maître une finesse particulière de ton et une certaine perspective aérienne. A tous ces caractères on pourrait reconnaître comme sienne une œuvre très-importante envoyée par M. le baron Alphonse

Digitized by Google

de Rothschild, c'est le grand plat du martyre de saint Laurent, exécuté d'après l'estampe de Marc-Antoine. Au revers on lit la date de 1531; mais la composition même renferme un cartouche inscrit des lettres GOBo, et l'on se demande ce que signifie cette espèce de signature. Fontana pouvait-il, en 1531, avoir déjà une école où sa manière fût imitée par des artistes de cette force? Ce doit être lui-même qui a peint en 1543, d'après Raphaël, le délicieux triomphe de Galathée (coll. Gustave de Rothschild). Au surplus, à partir de cette époque, les pièces de sa main ou de son atelier deviennent innombrables et sont souvent d'une exécution merveilleuse. Vénus et les amours se jouant sur les eaux, le Parnasse de Raphaël, les filles de Jethro, le triomphe de Silène, sont des morceaux estimables à tous les points de vue. Une coupe de la collection d'Yvon, exécutée par Berettino, porte, en bas d'une scène représentant le repas offert par Didon à Énée, les initiales FR encore inexpliquées.

Nous ne pourrions essayer de donner une idée des richesses sans nombre que possède l'exposition dans le goût des Fontana et de Xanto, et nous ne savons à laquelle des deux écoles attribuer la création d'un genre qui, vers le milieu du XVIe siècle, vint détrôner tous les autres, c'est ce que l'on nomme les grotesques sur fond blanc. Mis en vogue par Raphaël, ils envahirent bientôt toutes les poteries italiennes, à commencer, selon Boschini, par les œuvres de Ferrare.

Deux plats ovales, l'un appartenant à Mme la baronne James de Rothschild, l'autre à M. Alphonse, son fils, montrent toute la beauté de ce décor : divisées par des grandes arabesques en relief ornées de mascarons et de perles, ces pièces ont un ombilic ovale et saillant sur lequel est un sujet, repas public dans l'un, triomphe romain dans l'autre; il reste donc quatre caissons libres entre les reliefs, et c'est là que la fantaisie s'est épuisée en combinaisons fantasques et gracieuses, personnages terminés en rinceaux, oiseaux chimériques buvant dans des coupes soutenues sur des végétations impossibles, puis, parmi tout cela, de délicieux camées sur fonds vifs, qui disent assez que les découvertes de Pompeï et d'Herculanum n'ont pas été sans influence sur ces créations charmantes.

Sans doute des surtouts aussi gigantesques étaient accompagnés de leurs aiguières; nous devons d'autant plus le croire, qu'il en existe une associée au plat de M. le baron Alphonse; mais les détails en sont si délicats, les reliefs si parfaits, qu'il nous paraît qu'elle devait appartenir à une crédence plus finement travaillée encore, même que le plat de Mme de Rothschild, si beau d'ailleurs. Au surplus, le sujet d'Adam et Ève

Digitized by Google

chassés du paradis, qui occupe une ceinture réservée sur la panse du vase, irait assez mal avec les scènes romaines du surtout et les figures mythologiques qui en ornent le revers.



AIGUIÈRE D'URBINO.

Collection de M. le baron Alphonse de Rothschild.

Les grotesques, égayant un fond blanc, convenaient merveilleusement aux pièces ornementales, aussi les voyons-nous appliqués sur des flambeaux (coll. Alph. de Rothschild), sur des plats ronds et des aiguières d'accompagnement (coll. Crémieux, Berton, Patrice Salin, Basilewski, Dutuit, etc.), et même sur de grandes vasques trilobées, à piédouches, ornées de mascarons et d'anses dans leurs enfoncements (coll. d'Yvon); ces pièces d'apparat portent généralement, au fond, des sujets mythologiques traités avec un sans-façon qui annonce l'école des Patanazzi, c'est-à-dire la décadence prochaine de l'art. Voici, dans l'en-

Digitized by Google

voi de M. le baron Gustave de Rothschild, une aiguière dont le goulot est formé par un dauphin renversé, et l'anse par des serpents enroulés; elle peut être considérée comme signée, puisqu'elle sort du même moule que la pièce inscrite du musée Sauvageot dont nous avons donné la figure dans ce recueil.

Au surplus, l'époque moyenne d'Urbino est celle des pièces de forme; chacun s'arrêtera devant la jolie buire à ouverture trilobée de M. de Monbrison, le grand vase à couvercle et à cariatides de M. Delange, la coupe à surprise de M. Duval Le Camus; les gourdes de chasse de MM. d'Yvon, Jarvez, de Rothschild, les vases turbinés ou cylindriques de M. de Schwiter, ceux de M. Basilewski, remarquables par leurs anses en chimères, et surtout la grande aiguière de M. d'Yvon; envahie par un paysage d'un style particulier, elle se distingue en outre par son anse chargée d'une figure de femme, au-dessous de laquelle on lit dans un cartouche les lettres F V O D.

Les paysages sont aussi l'une des fantaisies de la basse époque d'Urbino; nous en rencontrons, ornés de fabriques, sur des flambeaux appartenant à M. d'Yvon, et sur de charmants drageoirs, aux armes des Avogadri, qu'expose M. le comte de Brigges.

Nous avons, en passant, effleuré le nom des Patanazzi; il serait injuste de ne pas dire que, dans la limite du goût de leur époque, ils ont fait de louables efforts pour maintenir le genre historique; le grand plat, à bordure fond noir semée de génies, et représentant les dons faits au peuple romain (à M. Gustave de Rothschild), celui où combattent des guerriers à l'antique (coll. Basilewski), la coupe et l'aiguière de M. d'Yvon, à sujets de pêche, sont encore empreints d'une incontestable grandeur.

Les centres importants ont l'inconvénient d'appeler tout l'intérêt public et d'éclipser les travaux qui se produisent autour d'eux. On peut pourtant citer, même après Urbino, la fabrique de Castel-Durante: l'exposition se chargerait, à elle seule, de le démontrer. M. Basilewski n'a-t-il pas dans sa vitrine deux sujets des plus remarquables, copiés de Marc-Antoine, le Massacre des innocents et le Spasimo? En voici un autre appartenant à M. Davillier, le proconsul S. Sergius converti par saint Paul. On peut reprocher à ces pièces, et en général à la fabrique, d'avoir des tons moins solides que ceux d'Urbino, un dessin plus timide, un aspect moins franc; mais si cette sorte d'infériorité se remarque dans les œuvres d'art pur, lorsque Castel-Durante aborde les vases d'ornementation, ses travaux se maintiennent au niveau des meilleurs; les salières de M. de

Digitized by Google

Rothschild, les cornets de MM. Jarvez et Valpinçon peuvent soutenir la comparaison des pièces contemporaines d'Urbino.

Cette tyrannie des grands centres est fatale surtout à la connaissance des produits de certaines usines éphémères peu protégées, et qui doivent, par cela même, exciter la curiosité de l'historien. Nous avions remarqué dans la vitrine de M. le baron Gustave de Rothschild, deux gourdes à grotesques d'autant plus intéressantes qu'elles portaient dans des cartouches le mot *Vrbini;* combien ne devions-nous pas être satisfait de retrouver, chez le même amateur, un beau vase à deux anses formées de serpents, décoré dans le même style et inscrit du nom *Pisa.* Ce spécimen est le seul authentique de l'usine, comme la coupe de M. Davillier est jusqu'ici le seul monument incontestable de Ravenne.

Que les œuvres de Rimini se confondent avec certains vases d'Urbino, cela se conçoit à raison de leur synchronisme; les collections Germeau et Le Carpentier nous offrent des coupes godronnées, du plus brillant vernis, peintes en couleurs tendres et fluides, qui nous paraissent provenir de cette fabrique; sur la première des deux coupes on voit un guerrier à genoux recevant les ordres de Dieu, sur l'autre est la manne du désert.

Est-ce à Forli qu'il faut attribuer la charmante coupe où figure saint Jérôme méditant dans la solitude? La finesse d'exécution, la recherche du dessin et l'entourage même de cette coupe en font une pièce hors ligne; son pourtour brun est chargé de lignes noires croisées; quatre médaillons jaunes, réservés dans ce fond, portent des groupes d'enfants en camaïeu; enfin, sous la pièce, des rinceaux bleus servent d'entourage à une coquille univalve placée là comme marque sans doute. La collection si riche de M. Alphonse de Rothschild peut s'enorgueillir d'une œuvre aussi exceptionnelle à tous égards.

M. le baron de Schwiter expose un plat de cette fabrique de Chandiana qui, seule fidèle au premier mouvement italien, continua d'imiter les arabesques et les fleurs persanes. La vitrine du même amateur, celles de MM. Valpinçon, Forget, Gasnault, nous montrent les ouvrages de Venise, Castelli, Milan, Savone; nous voici en pleine décadence, ou plutôt l'art va se transformer; il n'est plus question des anciennes écoles; la fantaisie orientale, les élégances maniérées de Sèvres et de la Saxe vont s'imposer partout; posons donc la plume, car les yeux encore éblouis du reflet des maîtres, nous serions injuste sans le vouloir, et nous inscririons des épithètes malsonnantes auprès d'ouvrages qui, dans le nouvel ordre d'idées, méritent leur part d'éloges.

ALBERT JACQUEMART.

Digitized by Google

PIERRE PUGET

(SUITE[1].)



MAINTENANT on peut se rendre compte de l'importance du rôle que joua Pierre Puget dans le drame héroï-comique de l'arsenal de Toulon. Il semble que son activité dut s'y dépenser tout entière, absorbée par tant de travaux multiples et par les ennuis qu'ils traînaient avec eux. Cependant il n'en est rien. Cette période de sa vie, de 1668 à 1672, Puget l'a vécue en partie double, un pied à Toulon, l'autre à Marseille, quand il n'en avait pas un troisième à Gênes ou à Aix. Les affaires qui l'appellent d'une ville à l'autre, les travaux qu'il y exécute ou qu'il y dirige, s'entre-croisent et s'enchevêtrent de façon à former un pêle-mêle de dates et de faits presque inextricable. Bougerel et Éméric David y ont perdu leur peine. Faute de documents précis, ils sont tombés dans de graves erreurs. Pour débrouiller un écheveau aussi confus, j'ai pensé qu'il fallait le dédoubler, et c'est pourquoi j'ai massé en un seul bloc tous les événements dont Toulon a été le théâtre. Libres désormais vis-à-vis de l'arsenal et de la sculpture navale, tournons-nous du côté de Marseille. Nous y verrons ce même homme, tour à tour peintre, sculpteur et décorateur de vaisseaux, ouvrir à son génie une porte nouvelle en s'improvisant architecte.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, p. 193 et 308; — t. XIX, p. 218.

Digitized by Google

Une lettre des échevins de Marseille nous servira d'introduction. Ils écrivaient le 13 mars 1668 au cardinal-duc de Vendôme :

Monseigneur,

Le 6e de ce mois nous transigeames avec le traictant de l'agrandissement de cette ville par l'entremise de M. le Premier Président et nous nous mimes à son lieu et place moyennant 207,000 livres que nous obligeâmes de payer, sçavoir 100 m* au Roy et 107 m* à luy mesme pour tous les frais qu'il avoit faict et pour toutes les pretentions de proffit qu'il croyoit de faire. Les raisons qui nous porterent à prendre sur nous cet agrandissement furent de tirer nos concitoyens de la pression de ses rigoureuses taxes, et de conserver le plus que nous pourrions la beauté de la ville par toutes les decorations que nous pourrions imaginer de luy faire afin que les estrangers qu'ils y abordent et quy n'entrent pas plus avant dans le Royaume jugeassent par cette ville de la grandeur et de la puissance de notre Monarque. Ce traicté, Monseigneur, feust faict avec un applaudissement général soit de ce peuple soit de toute la Provence qui voyoit avec deplaisir le pitoyable changement de cette ville.

Au fond de l'affaire il y avait sans doute autre chose qu'une question de beauté. Mais enfin j'aime à voir cette préoccupation entrer en ligne de compte avec les intérêts matériels d'une ville et peser sur les décisions de ses magistrats. La suite prouvera que ce n'était point un masque. Chez ces négociants appelés à l'honneur d'administrer une grande cité, le goût lutte encore contre l'économie; le positivisme n'a pas tout envahi. Aussi se tournent-ils vers l'homme qui représente en Provence l'esprit du beau, vers Puget. A Marseille, comme à Toulon, l'histoire de Puget va se résumer dans la lutte de l'esprit du beau contre l'esprit positif.

Ce sont les échevins qui commencent les hostilités. Ils s'adressent à d'Infreville, l'intendant de la marine à Toulon, le 13 août 1668.

Hier nous fusmes voir M. de Beringhen pour prandre ses avis sur le plan que nous avons fait prandre de cette ville et fauxbourg que nous desirons suivant la volonté du Roy enfermer de murailles, et comme c'est un ouvrage auquel il ne faut rien espargner pour former un beau dessein, nous vous supplions très humblement d'avoir la bonté de permettre au sr Puget quy est employé aux arseneaux du Roy de venir en cette ville pour huict jours, afin que nous puissions sur les lieux prandre ses advis. Nous espérons, Mr, cette grâce de vous, puisque avons l'honneur d'estre.....

Et l'archivaire, qui a transcrit cette lettre sur le registre des copies, ajoute en marge : — « Autre sur le mesme suiect au sieur Puget. » De plus, la correspondance de d'Infreville atteste que l'intendant de Marseille, Arnoul, joignit ses instances à celles des échevins.

Cette fois, Puget ne se fit pas attendre. Il accourut, flatté de la con-

Digitized by Google

fiance de ses concitoyens, et prêt à y répondre royalement. On pense jusqu'où pouvait s'échapper l'imagination d'un tel homme, quand rien ne lui tenait la bride. Pendant plus d'un mois, dans les loisirs que lui laissait l'arsenal, il s'épuisa en inventions grandioses. Vers le milieu d'octobre, il revint à Marseille avec un « dessein merveilleux » (ce sont les expressions de d'Infreville), si merveilleux, que le duc de Vendôme l'adopta d'enthousiasme et l'envoya à Paris. De leur côté, les échevins comptèrent à l'artiste une somme de 1,000 livres pour « ses paynes, travaux et frais de plusieurs voyages. »

Il lui en coûtait si peu de donner aux Marseillais une ville idéale! Mais, sur ces entrefaites, les élections communales, qui avaient lieu à la fin de l'année, amenèrent au conseil des échevins nouveaux, moins artistes et plus positifs que leurs devanciers. Ceux-là prirent peur. Ils aperçurent le gouffre financier qu'il fallait traverser pour arriver à l'idéal. Et tout aussitôt les voilà qui, le même jour, écrivent à Colbert, à Beringhen, au marquis de Lionne, afin de conjurer l'orage, c'est-à-dire l'exécution du plan de Puget.

Lorsque nous avons faict le traitté de l'agrandissement, disent-ils à Colbert, et que nous avons pris le party, moyennant 207 m.#, ce n'a été que pour faire cesser l'oppression du partisan et nous mettre à couvert de ses violences, nous avons faict ce grand effort pour mettre fin à tous les procès civils et criminels qu'il avait sussités contre les habitans et nous n'avons engagé la Communauté à une somme si considerable que pour esviter ces persécutions, mais nous avons creu en mesme temps que le Roy n'auroit pas moins de bonté pour nous que pour le traittant, que nous ne serions pas obligés de faire une plus grande despance que celle qu'il auroit faict, et qu'il nous seroit permis de faire la nouvelle enceinte de murailles conformement aux lettres patantes. Néanltmoins, s'il falloit exécuter le nouveau plan que S. A. de Vandosme a envoyé à la cour, ce seroit nous obliger à l'impossible, c'est un magniflique dessain et une idée d'une grande et belle ville, mais qu'il n'est pas proportionnée à notre foiblesse et dont l'exécution n'est pas à nostre pouvoir. Nous vous suplions, Mgr, dans le dessain que S. M. fixera de cet agrandissement d'avoir esgard à nostre pauvreté ou de nous laisser la mesme liberté qu'avoit le partisan.

A Beringhen, premier écuyer du Roi, ils tiennent le même langage :

Après l'occasion que vous nous aviez si favorablement offert de presanter vous mesme le dessein de l'agrandissement à Sa M[té], nous en avions fait fere le plan à Puget, et d'abord qu'il nous l'eust remis, S. A. de Vandosme nous le demanda pour le voir et l'a du depuis envoyé à la cour, cela nous a privé de l'avantage que nous espérions s'il eust esté présanté au Roy de vostre main. Nous croyons pourtant, Mr, que le manque de parolle auquel nous n'avons pas contribué ne nous privera pas des effets de votre bonté ordinaire dans cette occasion. Le plan est convenable à la puissance de nostre grand monarque, mais l'exécution est au-dessus de nos forces. Nous avons

Digitized by Google

traicté avec le partisan dans l'intention de faire le moings de fraicz qu'il nous seroit possible, et, s'il falloit entreprandre cet ouvrage de la façon qu'il est proiecté nous aurions nous mesme travaillé à nostre propre mal et nous aurions contribué à nous engager à une despance extraordinaire. Il nous seroit glorieux de comancer un sy beau dessain si nous jugions que nostre communauté fust en estat de l'exécuter, mais nous connoissons si bien nostre foiblesse que nous sommes obligés d'empêcher ce quy nous semble avantageux et de réduire le travail de cest agrandissement à une enceinte médiocre. Sa Mté. l'avoit permis au traictant par ses lettres patantes, nous ne demandons que la mesme permission qu'il avoit accordée à un inconnue. Nous vous aurons, Mr, une obligation infinie de nous l'obtenir, et nous joindrons cette faveur à toutes celles que nous avons si souvent receues de vostre protection et de l'amitié que vous avez pour ceste ville [1].

La lettre au marquis de Lionne, ministre des affaires étrangères, datée, comme les précédentes, du 8 janvier 1669, n'est pas moins explicite. J'en extrais seulement le passage suivant, qui nous apprend un fait nouveau :

Mr le Cardinal de Vandosme nous ayant représanté que le Roy voulloit fere une grande et belle ville de Marseille, il a fait faire un plan qu'il a envoyé à Mr de Colbert.....

Ainsi c'est dans les mains de Colbert que la fatalité jetait ce « dessein merveilleux. » Le ministre, qui condamnait à Toulon les plans de Puget, pouvait-il les approuver à Marseille? Assurément non. L'affaire fut vite réglée. Dès le 21 janvier on avait la réponse. Le premier échevin, après avoir rappelé au conseil « qu'ensuite de l'advis de Monsieur de Beringhen, Messieurs ses collègues et luy avoient fait faire à Puget de Thollon le dessein de l'agrandissement, » déclara que « Monseigneur de Vandosme l'ayant mandé à Monseigneur Colbert, ce dernier auroit cru

1. On sait, par Saint-Simon, l'histoire des Beringhen.

Le père de celui-ci était Hollandais, au service d'un gentilhomme, amateur de belles armes, chez lequel Henri IV se reposa un jour. Charmé de la bonne tenue de cette collection, le roi demanda qui en avait soin, et se fit céder Beringhen dont il fit son premier valet de chambre.

Le fils, le nôtre, héritier de la charge paternelle, acheta plus tard, du duc de Saint-Simon, celle de premier écuyer, qu'il transmit également à son fils Jacques-Louis.

Ce dernier, le marquis de Beringhen, mort en 1723 à 71 ans, était grand amateur d'estampes.

Saint-Simon nous les représente tous les trois comme fort bien en cour et très-avant dans les bonnes grâces royales. La conduite des échevins de Marseille prouve de plus qu'il y avait chez ces Beringhen un certain goût héréditaire qui leur donnait crédit en matière d'art.

Digitized by Google

que le Roy l'avoit trouvé trop vaste, et que Sa Majesté, dans le désir qu'elle avoit que cet ouvrage fût au plus tôt achevé, avoit ordonné qu'il seroit fait conformément à ce qu'étoit porté par l'arrêt du conseil du 24 mars 1667. » Ce qu'ayant entendu, le conseil, en conseil bien appris, se hâta d'approuver, « puisque, ajoute le procès-verbal, telle est la volonté du Roy, à laquelle on doit toujours aveuglément obéyr. »

Toutefois, malgré ce beau zèle d'obéissance, au mois d'avril on délibérait encore sur les limites de l'agrandissement. Le cardinal de Vendôme, l'amiral, le chevalier de Vendôme, le général des galères et les consuls d'Avignon, convoqués ensemble à Marseille, arrêtaient un plan définitif qui fut déposé au greffe de la commune. Je n'ai pas à raconter ici dans ses détails, d'un intérêt tout local, l'affaire de l'agrandissement de Marseille. A vrai dire, je n'y ai touché que pour dégager la part qu'a pu y prendre Pierre Puget.

Or, les documents cités le démontrent jusqu'à l'évidence, cette part est considérable. Puget fut appelé de Toulon par les échevins, sur le conseil de Beringhen. Il travailla un mois et demi pour leur compte et reçut une indemnité de 1,000 livres. Il dressa un plan et fit un dessin, envoyés à Versailles par le duc de Vendôme, qui eurent l'honneur de passer sous les yeux du roi. Voilà des faits certains. Il est vrai aussi que le plan fut réduit; mais rien ne prouve qu'on l'ait complétement écarté. Quant au dessin, c'est-à-dire aux élévations et perspectives des édifices à construire d'après le plan, rien ne prouve non plus qu'il n'en fut pas tenu compte. Les échevins, en possession des magnifiques projets de Puget, n'en auraient pas profité, par la raison qu'ils diminuaient la surface de l'agrandissement? Une telle hypothèse est inadmissible. La réalité même lui donne un démenti. Évidemment, ils empruntèrent au plan ses principales divisions, ses grandes lignes. Mais Puget, en traçant à travers la ville de Marseille la voie grandiose qui commence à la porte d'Aix et finit à la porte de Rome, avait peut-être rêvé de lui donner partout la même largeur, et cette largeur fut réduite avant et après le cours. Peut-être conçut-il l'idée de couper cette première voie par une autre non moins large, de l'Arsenal à la porte Noailles, et celle-là aussi fut réduite à la Canebière [1]. Si l'on refuse à Puget l'hon-

1. La Canebière! Il faut bien la nommer par son nom, cette rue célèbre entre toutes dans les fastes de la plaisanterie. « Si Paris.... » On sait le reste, mais on ne sait pas sur quelle base sérieuse s'appuyait la vanité tant bafouée des Marseillais. A une époque où tous les ports étaient fermés du côté des villes par de hautes murailles, comme l'est encore le port de Gênes, ce fut une grande nouveauté et un légitime sujet

Digitized by Google

neur de ces conceptions marquées au coin du génie, encore faudrait-il nommer un autre artiste qu'on puisse en déclarer l'auteur. De même, le dessin représentait sans doute les deux principales artères de l'agrandissement bordées sur tout leur parcours d'édifices uniformes, plus semblables à des palais qu'à des maisons, et là encore l'économie communale réduisit le projet sans abandonner l'idée primitive. Il suffit de jeter les yeux sur les maisons qui subsistent encore à Marseille de chaque côté du cours Saint-Louis et à l'angle de ce cours et de la Canebière. Il y a là un ensemble de constructions brusquement interrompu, dont le style homogène paraît emprunté aux palais génois, et, si l'on compare ce style à celui que Puget adopta pour sa maison de Toulon, il deviendra impossible de ne pas assigner à ces édifices presque identiques une origine commune. Les maisons du cours Belzunce, malgré leur diversité, ont aussi un air de ressemblance. Les balcons à cariatides, dont quelques-unes sont ornées, n'ont pu être imaginés que par l'auteur des *Cariatides* de Toulon. Seulement, il les avait distribués de chaque côté suivant une ordonnance symétrique, et la liberté rendue aux constructeurs a détruit cette symétrie. Si l'on descend à l'examen des détails, les mascarons, les mufles, les clefs de voûtes, les frises d'ornements, les rinceaux, les lignes des volutes, la forme des divers membres, tout, dans le décor aussi bien que dans l'architecture, présente une analogie frappante avec les œuvres incontestées de Puget. Ses deux maisons, celle de Toulon et celle de la rue de Rome à Marseille, attestent suffisamment son talent d'architecte. » Or, les prédilections dont elles témoignent se retrouvent agrandies, amplifiées, embellies, dans les édifices du cours Saint-Louis. Puget s'inspire de Gênes. C'est à l'*Albergo de' Poveri*, c'est aux palais de cette riche cité qu'il a emprunté son système d'architecture. Un soubassement rustique, comprenant le rez-de-chaussée et l'entresol, des pilastres dessinant le corps principal composé de deux étages, et, au-dessus d'une corniche à saillie fièrement accusée, des mansardes formant attique, tels en sont les traits généraux. Des divisions aussi larges et si bien soutenues donnent aux constructions du cours Saint-Louis un incontestable caractère de grandeur, de richesse, de puissance. Elles ont le mérite d'être rationnelles, de se modeler sur les dispositions intérieures et de s'approprier aux besoins de la vie. L'ensemble porte le même cachet de science et d'art personnel, qui caractérise toutes les

d'orgueil vis-à-vis des Italiens et des Espagnols, qu'une rue ouvrant directement sur le port et donnant à la ville la perspective pittoresque des navires mouillés le long des quais.

Digitized by Google

œuvres de cet homme étrange, aussi habile architecte qu'il était grand sculpteur.

Il arriva donc que Puget vit ses plans et ses dessins adoptés en principe, et suivis en fait, sauf les modifications suggérées par l'économie. On commença par s'y conformer rigoureusement, témoin les deux côtés du cours Saint-Louis et la première aile de la Canebière. Puis on s'en inspira, comme dans les maisons qui flanquent le bas de la rue d'Aix et dans un certain nombre de celles du cours Belzunce. Enfin, quand des maçons médiocres furent chargés d'élever les constructions d'angle des rues qui s'ouvrent sur ce même cours, les rues du Tapis-Vert, des Fabres, de l'Étrieu, etc., ils reproduisirent, en rechignant, les principales divisions de Puget, imposées sans doute par la commune. Mais leurs pilastres informes, leurs attiques sans proportion ne sont plus que la charge maladroite d'un style dont ils ne comprenaient pas le premier mot.

Bougerel, qui assigne à ces travaux une date tout à fait erronée, les confirme néanmoins, et ajoute quelques détails puisés dans un mémoire manuscrit communiqué par la famille.

Puget se rendit à Marseille où il fut employé pour donner les desseins de l'embellissement du Cours; ce qui l'arrêta plus long-temps qu'il ne croyoit. Il donna à l'architecte l'ordre que tous les particuliers devoient suivre pour la régularité de l'architecture, en six feuilles de grand papier. Le Cours de Marseille, quelque beau qu'il soit, l'auroit encore été davantage, si l'on avoit suivi exactement son dessein. Comme il avoit de grandes idées, il vouloit qu'on donnât plus de largeur et de longueur à ce Cours qu'on ne lui en a donné : qu'à chaque isle on fît une belle porte cochère à la maison du milieu; ce qui, joint à la magnifique architecture qu'on admire partout, auroit fait croire aux étrangers que c'étoient tout autant de palais magnifiques.

Il fit aussi alors, à la prière de M. de La Salle, un des principaux gentilshommes de Marseille, un superbe dessein pour un hôtel de ville : on le trouve à Marseille chez M. Gravier. Les connaisseurs sont frappés de la beauté surprenante de ce dessein.

En définitive, et c'est là le point qu'il importe d'établir, lorsque, au XVIIe siècle, la volonté de Louis XIV entreprit de renouveler la ville de Marseille, comme la volonté de Napoléon III la renouvelle aujourd'hui après un intervalle de deux cents ans, cette rénovation de la première cité commerciale de la France s'opéra sous l'influence directe de Pierre Puget. Il fut l'âme de l'agrandissement de 1668, et l'agrandissement de 1863 a encore obéi à son inspiration, en prolongeant, au delà de l'ancienne porte Noailles, cette large rue de la Canebière qu'il avait vu couper par la moitié.

Mais Puget n'était pas homme à se contenter d'une inspiration idéale. Il avait, entre autres génies, celui de l'entreprise. Il sut fort bien des-

Digitized by Google

cendre dans l'arène, et tantôt avec ses frères Jean et Gaspard, tantôt avec tels ou tels, se réduire au rôle de maître maçon. L'affaire lui réussit, car on le voit, précisément à cette époque, placer diverses sommes, en obligations à 5 pour 100 et 4 pour 100, sur les communautés de Marseille et de Toulon. D'autre part, son testament le montre encore en possession, la veille de sa mort, de nombreuses *places à bâtir* dans les limites du nouvel agrandissement. Or, comme ces placements semblent en contradiction avec les débours qu'il aurait dû faire pour l'achat des terrains, j'imagine que les terrains lui furent concédés par la ville à titre d'indemnité, et qu'ils représentent en quelque sorte son salaire d'architecte du nouveau Marseille.

De plus, il prit une part directe à la construction de plusieurs édifices publics. Bougerel, on l'a vu, parle d'un dessin pour l'hôtel de ville. Mais ce dessin arrivait trop tard. L'hôtel de ville, commencé depuis plusieurs années, se construisait cahin-caha. Puget ne put que contribuer à la décoration de l'édifice et corriger quelques-unes des fautes de ses architectes anonymes. Le 27 avril 1667, les échevins de Marseille avaient, il est vrai, passé prix fait avec un maître marbrier, nommé Noël Gaultier, pour les ouvrages en marbre de l'hôtel de ville, mais ils avaient réservé les chapiteaux des colonnes et pilastres qu'ils s'engageaient à fournir eux-mêmes. Lorsque, en 1670, Puget s'en fut à Gênes inaugurer l'autel de San-Siro, il reçut commission de s'arrêter à Carrare et d'y commander ces chapiteaux. C'est l'objet d'une lettre, complétement inédite, qui s'est conservée dans les registres de l'hôtel de ville de Marseille où j'en ai pris copie.

A MESSIEURS LES ÉCHEVINS DE LA VILLE DE MARSEILLE,
A MARSEILLE.

Messieurs,

Je me suis donne lhonneur de vous escrire et vous envoie le compte des chapiteaux de marbre que je vous ay faict faire a Carare don je vous reste debiteur de 190 Lire 14 que je tient pour Reseu des armes du Roy que je fais et que vos predesesur mont ordonné et doubtant que vous naies pas reseu lesdict compte je les envoy a mon frere Gaspard vous les trouveres tres fidelles ont travaille apres les armes pour les esbaucher je vous suplie Mesieur de man anvoïer (de largant) pour y continuer esperant lhonneur de vos comandemens je suis de tout mon cœur

Messieurs

Vostre tres humble et tres obeissât ser^r

P. PUGET

a Genes le 3 Janvier 1670.

Digitized by Google

Il semble résulter de cette lettre que, dès avant 1670, Puget aurait reçu des échevins une autre commande, celle de l'écusson des *Armes du Roi* qui décore la façade de l'hôtel de ville. Du moins le prétendait-il ainsi. Cependant, l'année précédente, un sculpteur de la ville de Liége nommé Martin Grofis ou Groflils, avait obtenu le prix fait de la décoration de la façade. Il s'engageait à exécuter toute la sculpture qu'on entendait faire « au frontispice de la porte du balcon du côté du port, depuis l'imposte de ladite porte jusques à la grande corniche, » c'est-à-dire un buste du roi entre deux captifs avec un trophée d'armes. Une convention postérieure de quelques mois modifia le programme : aux captifs on substituait deux vertus, la Victoire et la Force. Le tout devait être payé 1,950 livres. De Puget, pas un mot. Mais celui-ci tint bon. Fort d'une promesse qui remontait peut-être très-loin et qui ne reposait sur aucun acte authentique, il se regardait aussi comme engagé, et la preuve est qu'il faisait ébaucher l'écusson. La tradition a toujours attribué à Christophe Veirier une part de collaboration dans cet ouvrage. C'est lui, sans aucun doute, que Puget avait fait venir de Gênes à Carrare pour surveiller l'exécution des chapiteaux, et qu'il chargea d'ébaucher son œuvre. Encore fallait-il la faire accepter des échevins. L'affaire traîna en longueur, non sans procès, j'imagine. Finalement, le 25 janvier 1673, pour régulariser l'ancienne promesse, on dressa une convention dont Bougerel donne le texte. Par cet acte, qui est, à vrai dire, un acte simulé, Puget promet « de tailler et d'insculpter de sa main sur « la pièce de marbre blanc qu'il a fait venir de Gênes par leur ordre, « d'onze pans de hauteur et six de largeur ou environ (mesure de Pro- « vence) les Armes du Roi, environnées de ses deux ordres, avec la cou- « ronne au-dessus, supportées par deux figures angéliques, et les rendre « parfaites, polies et lustrées; de les mettre dans l'hôtel de ville franches « de port, et d'assister de ses soins pour les mettre en place sur le « frontispice de l'hôtel de ville, du côté du port, par tout le mois d'août « prochain, moyennant le prix et somme de 1,500 livres pour tout. »

Bougerel nous apprend encore que, les *Armes* une fois posées, au moyen d'un procédé économique inventé par Puget, ce dernier présenta un mémoire aux échevins pour obtenir un supplément de prix, disant que le marbre employé lui avait coûté 1,396 livres; qu'ainsi il n'avait eu pour sa peine que 104 livres sur les 1,500 qu'on lui avait données, et offrant, si l'on voulait lui céder ces armoiries, de les payer sur-le-champ 6,000 livres. Ces remontrances et ces offres ne touchèrent personne, et le conseil, auquel on soumit la dépense le 7 mai 1674, se contenta de l'approuver « fort agréablement. » En effet, la ville de Marseille faisait là

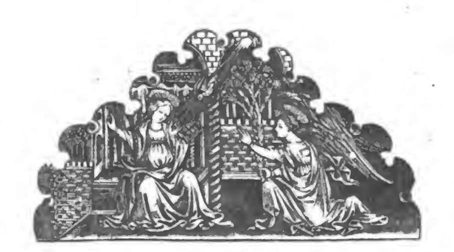
Digitized by Google

une bonne affaire. L'écusson des *Armes du Roi*, qui forme encore aujourd'hui le claveau de l'hôtel de ville, est un morceau exquis. Deux enfants, modelés avec une rare souplesse, supportent le cartouche. On ne peut nier que les proportions n'en soient un peu fortes. Sans doute l'ouvrage avait été commencé avec l'intention de le placer plus haut, à l'endroit où s'étalent, sans Vertus ni captifs, le trophée d'armes et le buste du roi, ouvrage lourd et indigeste du Liégeois Groffils. La Révolution a respecté les « figures angéliques », et c'est une modération dont il faut lui savoir gré. Mais elle a gratté la couronne et les ordres royaux sculptés sans doute avec cet amour de la perfection que Puget apportait aux moindres détails. Aux armes gravées dans le champ de l'écusson on substitua le niveau et le bonnet phrygien, ainsi que l'atteste un dessin du cabinet des estampes. La Restauration, à son tour, remplaça ces emblèmes par des fleurs de lis. Peut-être, en 1830, y mit-on la charte. Aujourd'hui, le cartouche est vide au milieu d'un cadre chantourné. Les génies subsistent seuls, et c'en est assez pour rendre à jamais précieuse l'œuvre charmante de Puget.

L'hôtel de ville de Marseille se ressent du grand nombre de mains par lesquelles il a passé. Trop de médecins ne valent rien pour un malade : trop d'architectes gâtent un monument. Depuis l'architecte primitif, qui oublia l'escalier, toutes sortes d'artistes et des artistes de toutes sortes touchèrent à cet édifice bâtard. En 1670, les échevins demandaient au conseil de suspendre les gages des maçons qui s'employaient encore à le terminer, et parmi ces maçons se trouve un Puget qui doit être un des frères, Gaspard ou Jean. Trois ans après, Pierre Puget lui-même était appelé en consultation : l'édifice crevait de toutes parts. Le maître ordonna une grande ceinture de fer. Comme le maçon chargé des travaux d'appropriation intérieure, Alexandre Casteau, s'en acquittait assez mal, le « grand Puget, » ainsi le nomme la délibération du conseil, fut prié de donner son avis pour « les corniches, les modillons, » c'est-à-dire les ornements de sculpture, aussi bien que pour la chapelle et la voûte de la grande salle : il dirigea le sculpteur auquel incombaient ces travaux, et c'est par ses conseils que celui-ci, qui se nommait Pourtal ou Portal, reçut l'ordre de faire dans la chambre consulaire une cheminée « d'exculture » à la place de celle que Casteau devait faire toute simple.

Deux mois ne s'étaient pas écoulés que l'état du malade nécessitait encore l'intervention du docteur : les murailles s'ouvrent, les planchers se séparent. Puget, fidèle à son traitement, prescrit une nouvelle ceinture de fer pour contenir les déviations de l'édifice rebelle. Le moyen

Digitized by Google





Digitized by Google

Digitized by Google

réussit sans doute, car l'on continua de s'occuper de la décoration intérieure. La communauté de Marseille saisit au passage un artiste qui revenait de Rome, où il avait joui de la pension du roi, Bénigne Sarrazin, fils du fameux sculpteur Jacques, et lui confia, le 7 mai 1674, pour le prix de 700 livres, les peintures à exécuter dans la chapelle de l'hôtel de ville.

Vers le même temps, une autre occasion s'était offerte à Puget de faire œuvre d'architecte. Le programme de l'agrandissement comportait la construction d'une halle pour les nouveaux quartiers. Au lieu de traiter directement par prix fait, la communauté mit l'édifice aux enchères le 18 mai 1672. Il résulte du procès-verbal d'enchères que le dessin, plan et élévation, existait dès lors, et l'on peut croire que Puget en était l'auteur, car il disputa vivement l'adjudication, mise d'abord à 12,000 livres, et, de rabais en rabais, il finit par l'emporter à 8,350, tant il avait à cœur d'en rester chargé. Toutefois, comme le service du roi le retenait à Toulon, il fit agréer, pour conduire les travaux, son frère Jean, se réservant seulement la haute direction de l'œuvre. Cette « halle de la poissonnerie et boucherie » fut terminée en 1674. C'est un édifice original, le plus léger assurément des édifices de ce genre construits en pierre, le meilleur des ouvrages d'architecture de Puget, le monument le plus grec de l'antique cité phocéenne. L'air y circule librement, et le soleil y joue avec l'ombre de la façon la plus pittoresque. Émeric David l'a fort bien décrit, quoique le début de sa description sente furieusement l'éloquence académique de 1807.

Quelle élégante simplicité dans ce *forum* où de modernes Hellènes étalent la pêche de leurs époux! Vingt colonnes ioniques et isolées, dont cinq s'alignent sur chacune des deux façades, et sept sur les côtés, en forment l'ensemble. Des marches à trois rangs, posées entre les stylobates des colonnes, offrent un accès commode à la foule qui monte et qui descend. Les arcs reposent sur les chapiteaux, et la charpente du toit, soutenue par des antes, forme une corniche naturelle. Le sentiment de l'économie peut avoir inspiré cette pensée; mais, pour cette fois, l'économie s'est alliée avec le goût. Quatre fontaines placées aux quatre angles extérieurs, rafraîchissent l'air, et donnent la vie à l'ensemble. La piquante légèreté qui distingue cet édifice ne viendrait-elle pas du nombre impair des colonnes, autant que de leurs proportions et de leur couronnement? L'Égypte, Égine, Pæstum, Corinthe, Phigalie, ont autorisé, quoique par de rares exemples, cette disposition des colonnes en nombre impair. Ce n'est pas seulement dans des basiliques, et d'autres édifices purement civils, qu'elle a été mise en pratique, mais encore dans des temples. L'ingénieuse invention de la cinquième et de la septième colonne a répandu dans le *forum* de Puget une sorte de mouvement, en harmonie avec l'action perpétuelle des acheteurs et des marchands qui le fréquentent, et avec la vivacité du peuple auquel il est destiné; tout est d'accord A la grâce de ce monument, je reconnais la fille de Phocée, ou plutôt je retrouve dans le

Digitized by Google

chef-d'œuvre de Puget la Grèce elle-même, la Grèce caractérisée par la finesse de son goût et par l'élégance de ses mœurs.

Trois années avaient suffi à Puget pour conquérir une réputation d'architecte. On comprend quel piédestal devaient faire à cet homme tant de talents réunis sur la même tête. Aussi voyons-nous, à ce moment, la Provence se donner à lui presque sans réserve. De tous côtés on l'appelle, on le consulte, et, quand il ne produit pas de sa propre main, son influence, acceptée par tous les artistes qui l'entourent, marque leurs productions d'un caractère particulier. Il a de puissants protecteurs, entre autres le premier président du parlement de Provence, Henri de Forbin d'Oppède, et, comme le premier président se trouve investi de la tutelle de son petit-fils Jean-Baptiste de Boyer, seigneur d'Aiguilles, Puget se voit amené à exercer aussi une sorte de tutelle sur ce jeune homme, amateur passionné des beaux-arts. C'est Puget qui le recommande à ses amis de Gênes, ou qui peut-être l'emmène avec lui dans un de ses nombreux voyages. C'est à Puget que s'adresse Boyer, lorsque, de retour d'Italie et déjà riche d'une belle collection, il veut devenir artiste. Enfin c'est encore Puget que la mère de Boyer d'Aiguilles charge de bâtir un hôtel digne de son fils et des chefs-d'œuvre dont il aime à s'entourer. L'hôtel d'Aiguilles existe encore à Aix, depuis longtemps veuf de ses hôtes, passant de main en main, selon les hasards des successions et des ventes. A l'époque où je l'ai visité, un fabricant de fausses pâtes d'Italie y remisait son industrie nourricière, sans souci du nom illustre qui devrait sauvegarder une telle demeure. La ville d'Aix s'honorerait en consacrant à un service public ce petit palais plein de souvenirs d'art et fruit d'un art savant. Puget, fidèle à son système d'architecture, a choisi le pilastre comme élément principal de la décoration extérieure. Six pilastres corinthiens marquent les divisions de la façade. D'autres décorent les ailes demeurées inachevées. La porte d'entrée, le vestibule et l'escalier sont rejetés à l'angle de gauche, afin de laisser aux appartements du corps de logis plus d'espace et de valeur. Le rez-de-chaussée ne comprend, en effet, qu'une vaste salle qui a dû être la galerie de peintures de Boyer d'Aiguilles. Ainsi Puget a préféré la logique à une symétrie banale, et c'est une preuve de plus de cet esprit judicieux, de ce goût indépendant qu'Émeric David relève avec raison dans les œuvres d'architecture du grand artiste.

L'hôtel d'Aiguilles date de l'année 1675 ou environ. Quelque temps après, les administrateurs de l'hospice de la Charité de Marseille invitèrent Puget à leur construire une chapelle. La première pierre fut posée

Digitized by Google

le 20 avril 1679. Dès lors cet édifice commença à s'élever sous la direction de Pierre Puget, secondé de son frère Jean. Mais la construction dura plus de dix ans, et, confiée enfin aux mains négligentes de son fils François, elle ne devait pas être achevée. Ici encore, on me permettra de citer Émeric David :

Un accent plus grave devait distinguer l'oratoire où les indigents de la charité chantent en commun leurs prières. Une coupole ovale, soutenue par douze colonnes corinthiennes, en forme le centre; sur l'axe longitudinal, et en avant, est un *pronaos* ou vestibule carré; au fond du temple, s'élève un autel unique; à droite et à gauche, sont deux chœurs : l'un pour les vieillards et les enfants, l'autre pour les femmes. La grande hauteur du dôme porté par un tambour, le style mâle des colonnes qui le soutiennent. la ligne continue de la corniche qui en dessine le contour, la lumière qui, frappant vers le centre, va se dégradant sous les profondeurs latérales, toutes ces beautés donnent à l'édifice une physionomie majestueuse et mélancolique. Un dôme hémisphérique, surtout s'il est élevé sur un tambour, et percé de hautes fenêtres, verse dans l'intérieur de l'édifice une lumière plus abondante et plus égale : un dôme ovale produit, à cause de ses différentes courbures, des jours plus resserrés, des ombres plus fermes, un effet plus mystérieux... Cette dernière disposition était peut-être celle qui convenait le mieux à un asile de pénitence et de charité. Elle devait d'ailleurs flatter l'imagination de Puget, par cela même qu'elle renferme quelque chose d'austère et de singulier.

Ceux qui ont vu la chapelle de l'hospice de la Charité souscriront difficilement à ce jugement d'une indulgence excessive. Mais le dernier trait est juste. Puget, séduit par une idée piquante, a voulu plus que jamais faire acte d'indépendance. Il a cherché l'élégance là où l'ampleur eût été nécessaire. Cette nef étranglée, ces maigres colonnes chargées d'une corniche opulente, cette coupole bizarre, les proportions mesquines du portique extérieur, tout semble indiquer que le jugement a fait défaut à l'artiste. Cette fois, il faut savoir le reconnaître, tant de recherches d'une personnalité capricieuse, n'ont abouti qu'à la pauvreté. Pour excuser Puget, on a besoin de se souvenir qu'il n'a pu, jusqu'au dernier jour, surveiller en personne l'exécution encore imparfaite de son œuvre.

La tradition attribuait aussi à Puget un édifice mieux réussi et non moins original, l'ancienne église des Chartreux de Marseille. Une lettre du chevalier de La Roque, publiée dans le *Mercure de France* de 1743, décrit longuement l'église des Chartreux comme une œuvre de l'artiste marseillais. Mais les annales du monastère, conservées aux archives de la préfecture des Bouches-du-Rhône, donnent à cette assertion un démenti formel. Il y est dit, en effet, que le vénérable dom Berger, élu prieur en 1675, « mit son application et ses soins à tracer et dessiner

Digitized by Google

lui-même les plans et élévations des bastiments et de l'église de cette chartreuse, dont l'admirable et ingénieuse structure fait connoître la délicatesse et le bon goust de ce très-vénérable père, n'y ayant aucune maison dans l'ordre bastie si régulièrement selon l'institut et les règles de l'architecture. » L'annaliste ajoute plus loin « qu'en 1694 le père Berger fit travailler aux voûtes des chapelles du sanctuaire et de la nef, en sorte que, dans le commencement de l'année 1695, elles se trouvèrent achevées; que, depuis, il a donné le prix fait de la grande corniche, des degrés et du dessus de la colonnade et du portique, etc... » Il ne paraît pas possible de suspecter de tels documents, surtout quand on voit un plan de la ville de Marseille, de 1785, reproduire le portail de l'église des Chartreux, avec cette légende : « Du dessin de dom Berger, ancien procureur général de l'ordre à Rome. » D'autre part, cependant, il est difficile de ne pas reconnaître dans la façade de cette église plus d'un point de ressemblance avec trois édifices incontestablement construits par Puget, la halle, la chapelle de la Charité et la maison de la rue de Rome. C'est le même rapport entre la hauteur des colonnes et l'entablement, le même effacement des profils, à l'exception de la corniche toujours très-accusée et très-riche, le même aspect général d'élégance un peu maigre et de simplicité presque pauvre. L'évidence commande et permet de conclure que Puget, à l'apogée de sa gloire d'architecte en 1675, fut consulté par le vénérable prieur. S'il ne donna pas un dessin, il corrigea celui de dom Berger. Plus tard, pendant que la tradition laïque dépouillait le chartreux au profit de l'artiste, la tradition monastique ne voulut, au contraire, se souvenir que du moine architecte. Au surplus, écoutons Bougerel. Il attribue à Puget « la construction de l'église des Capucins de Marseille, jusqu'à la corniche, » et il ajoute : « le reste du dessin n'est pas de lui. « Lisez *Chartreux* au lieu de *Capucins*, qui d'ailleurs est impossible, et nous voilà d'accord. Il restera à dom Berger l'édifice intérieur. Mais Puget devra être considéré comme l'auteur de la façade. Et, pour bien dire, ce portique d'ordre ionique est à nos yeux le morceau d'architecture le plus capable de lui faire honneur, après la halle.

Son talent d'architecte, né d'une nécessité locale, Puget sut aussi l'utiliser pour lui-même : l'agrandissement de Marseille lui permit de se construire une maison à l'angle des rues de Rome et de la Palud. En 1672, il devint propriétaire, à Toulon, d'un terrain et d'une maison à l'angle de la rue de Bourbon et de la rue de l'Hôtel-de-Ville, et, là encore, il se bâtit une habitation. Plus tard enfin, un grand terrain, qu'il possédait à Marseille, au quartier de Fontgate, fut transformé par lui en

Digitized by Google

une villa où il finit ses jours. Les deux premières subsistent : elles rentrent, sauf quelques détails, dans le système d'architecture adopté pour les maisons du Cours Saint-Louis. Je me réserve d'en parler, lorsque, après avoir épuisé la vie publique du grand artiste, nous pourrons étudier Puget chez lui. Il est temps de quitter ces chemins de traverse où il nous a entraînés à sa suite et de retrouver sur son véritable terrain, statuaire plus viril et plus puissant que jamais, l'auteur du *Milon,* de l'*Andromède* et de l'*Alexandre.*

IV.

Pendant cette période, si abondamment remplie de travaux de tout genre, le génie de sculpteur de Pierre Puget avait sommeillé sans jamais s'éteindre. Au milieu des chantiers de l'arsenal de Toulon, au milieu des embellissements du nouveau Marseille, l'auteur du *Saint-Sébastien* poursuivait une idée fixe dont la réalisation lui coûta dix ou douze ans, en sorte qu'il semble vraiment n'avoir dépensé dans l'architecture et dans la décoration navale que le trop plein de son activité. Dès son premier pas à l'arsenal, il avait vu gisants sur le rivage des blocs de marbre sans emploi, et depuis, il n'avait cessé de les couver du regard, demandant chaque jour l'autorisation d'en tirer des chefs-d'œuvre. Les lettres des intendants de Toulon répètent à satiété cette demande; et certes il fallait que le ministre eût l'oreille bien dure pour y rester sourd. Enfin, nous l'avons vu, en 1671, Colbert, satisfait de l'invention des fanaux, consentit à entendre l'opiniâtre réclamation du génie. Puget lui envoya deux dessins, l'un de la figure de « Milon le Crotonien, » l'autre d'un « Alexandre rendant visite à Diogène le philosophe. »

Le choix de Puget s'était porté sur des sujets qui peignaient bien l'état de son âme. Toujours préoccupé de l'idée de force, qui lui avait déjà dicté les *Cariatides,* il prenait cette fois pour type de la même idée, non plus des portefaix de Toulon, mais un célèbre athlète de l'antiquité. Seulement, comme pour joindre une leçon philosophique à l'étalage de la plus haute vigueur de l'homme, il le représentait plus que souffrant, vaincu dans sa lutte insensée contre les forces de la nature. C'était rehausser par un nouvel exemple la puissance de la force morale, seul digne objet des désirs de l'humanité. D'autre part, il voulut déployer aux yeux des courtisans de Versailles un spectacle magnifique, celui d'Alexandre le Grand et de sa cour promenant leur triomphe au milieu de la ville de Sinope. Mais là encore, l'esprit philosophique se faisait jour. Un pau-

Digitized by Google

vre homme, logé dans un tonneau, arrêtait le conquérant en lui disant : « Ote-toi de mon soleil. » Antithèse amère, cri de révolte de l'artiste, qui, venu de Gênes pour servir le roi-soleil, se trouvait séparé de l'astre de Versailles par des obstacles accumulés comme à dessein!

Il s'écoula un an, avant qu'arrivât l'autorisation de travailler aux marbres. Nous avons une lettre de Colbert à Puget, en date du 13 mai 1672, qui n'en souffle pas mot.

J'accuseroy seulement par ces lignes la reception des desseins que vous m'avez envoyés concernant la marine; mais comme je ne les ay pas encore examinés; je remettray a vous faire sçavoir mes sentiments sur ce qu'ils contiennent, c'est toute la reponse que je feroy à vostre lettre du 23 passé.

Nous n'avons pas cette lettre de Puget du 23 avril. Mais elle devait traiter d'un autre sujet que de ces dessins de marine dont on se servait pour le retenir encore à l'arsenal. Quoi qu'il en soit, il résulte d'un état de dépenses dressé par Puget et annoté par l'intendant Arnoul que « l'arrentement du lieu où ont esté travaillés les marbres, » commença en 1672. Puget triomphait. Il se mit d'abord à l'œuvre avec ardeur. Pendant six jours, vingt hommes furent employés à dresser les marbres, et pendant quatre ans, Puget les caressa de son ciseau. Puis, les travaux d'architecture entrepris à Marseille absorbèrent tout son temps, et trois années se passèrent sans qu'il y touchât. En 1679, le bas-relief n'était que dégrossi, et le *Milon*, plus avancé, avait encore certaines parties qui n'étaient que bretées. Alors surgit une question délicate, dont personne n'avait songé à s'occuper. Combien valaient ces deux ouvrages? Puget, jusqu'alors employé ou toléré comme maître sculpteur, s'aperçut qu'il ne figurait plus sur l'état des officiers du port. Colbert l'avait biffé d'un trait de plume, et cependant il continuait à lui demander des dessins de galeries de vaisseaux et de différents bâtiments de mer. On comprend qu'il ne put pas entrer dans l'esprit de Puget, de faire cadeau de ses œuvres au roi de France. Tandis qu'il réclamait le paiement des dessins sur le pied de cent cinquante livres chaque, il laissa les marbres tels quels, jusqu'à ce que le prix en eût été réglé du consentement du ministre.

En attendant, l'arsenal n'eut garde de lâcher sa proie. Le *Milon* lui appartenait, au moins comme marbre. On transporta la statue inachevée dans ce que l'on nommait le « Jardin du Roi » ou le « Petit Parc. » C'était en effet un jardin attenant à une maison, nommée aussi « Maison du Roi, » l'un et l'autre entretenus par l'arsenal aux dépens de Sa Majesté. J'ai trouvé, parmi les devis des décorations des vaisseaux, un

Digitized by Google

curieux devis de fournitures faites pour ce jardin par Joseph Gairaud, jardinier entretenu aux appointements de 800 livres par an, sous la direction du sieur Le Roy, maître jardinier envoyé de la cour. Il ne s'agit de rien moins que de douze mille oignons d'hyacinthes blanches, vingt mille oignons de narcisses de Constantinople, trente mille tubéreuses, deux mille jonquilles printanières, le reste à l'avenant. C'est au milieu de ces parfums que le *Milon* dressa pour la première fois sa silhouette douloureuse. C'est là que Le Nôtre le vit, en inspectant les hyacinthes et les narcisses. C'est là que le marquis de Seignelay l'admira, à la veille de son départ pour l'Italie. Les éloges que l'un et l'autre en firent à la cour décidèrent Colbert à en presser l'achèvement. Le 4 février 1681, dix ans après l'envoi des dessins, il écrivait à l'intendant Girardin de Vauvré : — « Faites moy sçavoir combien Puget voudroit pour achever la statue du *Milon* et les bas-reliefs qu'il a commencez[1]. »

Puget était à Marseille; il demanda 8,000 livres, et Vauvré, le 8 mars, transmettait sa réponse. Colbert marchanda, comme toujours. Il fallut que Vauvré se rendît à Marseille, et voici ce qu'il répondait le 25 mars :

Je vis à Marseille le Sieur Puget sur la demande qu'il m'avoit faite de huit mil livres pour achever la statue de Milon et les deux bas-reliefs. Je n'ai pu le resoudre à les faire à moins de six mille livres, estant obligé de quitter Marseille., où il a fait nouvellement de tres beaux ouvrages et où il en a de commencez.

On pourroit espargner, en le faisant venir icy, la despense du maistre sculpteur que le Roy y entretient, donner au sieur Puget les appointements qu'il avoit autrefois, et, comme il y a peu de travail pour les vaisseaux, le faire travailler à des statues et autres ouvrages pour le Roy, n'y ayant rien présentement de meilleur à Rome que ledit sieur Puget. Il auroit peine à quitter Marseille, mais je crois que je l'y pourrois engager.

Cette combinaison économique, dont l'initiative venait évidemment de Puget lui-même, agréait si fort à l'intendant, que, trois jours après, il la reprenait encore :

— « J'ai veu le sieur Puget à Marseille, écrivait-il le 28 Mars, qui se disposoit à aller à Genne conduire la statue d'une vierge de marbre qu'il a faite, qui est une des

1. « Les bas-reliefs, » dit Colbert; et Vauvré de répéter : « les deux bas-reliefs. » Puget n'avait cependant sur le chantier que la statue du *Milon* et le bas-relief d'*Alexandre*. Mais il pensait à l'*Andromède*. Soit qu'il hésitât encore s'il la traiterait en ronde-bosse ou en bas-relief, soit qu'il y eût confusion dans l'esprit de Vauvré, c'est évidemment de cet ouvrage qu'il s'agit. On va voir d'ailleurs qu'il fut écarté du marché. Jusqu'en 1683, il ne sera question que du *Milon* et de l'*Alexandre*.

Digitized by Google

plus belles choses et des mieux finies qui se puissent voir[1]. Il en a eu mil escus, quoiqu'elle ne soit pas à beaucoup près de la grandeur de celle du Milon. Il me fit voir plusieurs lettres par lesquelles on l'invite d'aller travailler à Gennes. Cependant je l'ay fait resoudre à achever le Milon qu'il ne peut pas finir à moins de mil escus. C'est présentement un homme rare, et je crois qu'il seroit avantageux de le retenir ici avec de bons appointements, et les lui faire gaigner en lui faisant faire des ouvrages pour le Roy. » —

Mais Colbert n'avait que faire d'un artiste de génie dans un arsenal dirigé désormais par des ingénieurs. Il donna l'ordre de passer marché pour l'achèvement des marbres, et Puget fut libre de les emporter à Marseille. C'est ce qu'il fit au mois d'août, sans que l'intendant eût pu le décider à un nouveau rabais sur le prix de 6,000 livres auquel il avait consenti.

Six mille livres cette grande statue du *Milon* et cet énorme bas-relief d'*Alexandre!* En vérité, l'on croit rêver. A la même époque, pour des ouvrages de bien moindre mérite, Le Brun et Girardon tiraient du trésor royal des sommes d'une bien autre importance. Mais ils travaillaient à Versailles, sous le regard du roi. Puget, relégué à Toulon et à Marseille, n'était qu'un ouvrier de province. Ni Seignelay ni Le Nôtre n'avaient pu convaincre Colbert. Les lettres de Vauvré, assez tièdes d'ailleurs, ne lui inspiraient pas une confiance absolue. La vue seule du *Milon* dut lui ouvrir les yeux. Mais alors il était trop tard. Dans cette lutte entre un grand artiste et un grand ministre, la mort allait se charger de mettre le ministre hors de cause.

Au mois d'août 1682, après un an de travail à Marseille, Puget annonça qu'il avait achevé son œuvre. Cependant, il ne pouvait s'en séparer sans qu'un acte authentique assurât ses droits pour le présent et pour l'avenir. Il dépêcha son fils François à Toulon, afin d'obtenir de Vauvré cette garantie nécessaire. Et en effet, entre l'intendant et le représentant de Puget intervint un traité dont voici le texte :

Marché fait avec le s^r Puget sculpteur pour acheuer les ouvrages de marbre du Milon et le bas relief qui represente Alexandre qui va trouver Diogene dans son tonneau 6000 ᵗᵗ.

L'an mil six cens quatre vingt deux et le dix septième jour du mois de septembre après midy messire Louis Girardin de Vauvré, conseiller du Roy en ses conseils, intendant de la justice, police et finances des armées nauales de sa Majesté es mers du Levant, reparations et fortifications des places maritimes de ce pays de Prouence, ayant

1. — C'est la Vierge assise, du Palais Balbi, dont nous avons donné la gravure, et dont il sera question dans le placet de Puget au Roi en 1692.

Digitized by Google

eu ordre de la cour, le mois de novembre мviC quatre vingts un, de faire parascheuer par le s^r Pierre Puget, sculpteur, le Millon pour le Roy, a scavoir : la teste, les mains, les pieds et le lyon, et repasser toute la figure; d'enuiron onze pieds de hauteur, qui n'estoit que grossierement fait, ainsy que la terrasse, et encore le bas-relief, qui represente Alexandre qui va trouver Diogene dans son tonneau et plusieur autres figures qui n'estoyent aussy que grossierement ebauchées, de la hauteur de quatorze pieds et huit de large, le tout en marbre; apres plusieurs traitez faits avec led. Sr Puget et avoir eu le sentiment de diuerses personnes les plus expérimentées audit trauail, le prix en auroit esté arresté et conclud a six mil livres. C'est l'acheuement dud. Millon trois mil livres et celuy du bas relief ou est representé Alexandre, semblable somme de trois mil livres; ensuyte dequoy led. s^r Puget auroit commencé led. travail qui se trouue, de present, fort auancé; et comme il est necessaire d'en rediger le marché par escrit; est la cause que pardeuant nous, notaire royal a Toulon et tesmoin fut present, en sa personne Sr François Puget, peintre, fils et interuenant pour ledit Sr Pierre Puget, promettant qu'il ratiffiera ces presentes dans la huitaine; lequel, au nom de sond. pere, s'est obligé en faveur de Sa Majesté, led. s^r intendant de Vauvré stipulant, en presence de messire Antoine de Mauclerc Conseiller du Roy Com^re de la marine, au departement de Toulon, de parascheuer et finir les susdits ouvrages avec toute la perfection qui se pourra et de continuer le travail, afin qu'il soit en estat d'estre receu au plustots, et ce, moyennant le prix et somme de six mil livres pour le tout, qui seront payées aud. s^r Puget, comme led. s^r intendant au nom de sa Majesté promet, et de luy expedier des ordonnances par M^r le tresorier au feur et a meseure dud. ouvrage, a condition que le Roy fera tous les frais qui seront necessaires a la reserue de l'atelier que led. Sr Puget fera a ses frais, et a led s^r Intendant obligé les effets de Sa Majesté, led. Sr Puget et la personne et biens de sond. pere à toutes cours Concedant acte fait et publié a Toulon dans la maison dud. s^r intendant, en presence de Louis Deborde, praticien et André Chasrtoux dud. Toulon, tesmoins requis et soussignez, avec les parties a l'original pour copie.

DE VAUVRÉ.

Quand François revint à Marseille avec ce marché, j'imagine qu'il reçut une belle algarade. Il avait oublié de spécifier le piédestal du *Milon*, dont son père s'était chargé, et qui semblait dès lors compris dans le prix de la statue. Puget refusa de ratifier l'acte. Il accourut lui-même à Toulon, et, douze jours après, il passait un second marché dont voici également le texte, tel que l'ont conservé les registres de l'Arsenal :

L'an mil six cens quatre vingts deux et le vint neufi^e jour du mois de septembre avant midy, par contrat du xviie du courant Sr Pierre Puget sculpteur du Roy se seroit obligé envers Sa Maj^té de faire faire partye des ouvrages a faire et imparfaits de la statue de Milon, mais comme Mre Louis Girardin de Vauvré, Cons^er du Roy en ses cons^ls, intendant de la justice, police et finances des armées navalles de Sa M^té es mers du Levant, reparaõns et fortificaõns des places maritimes de Provence, a ordre de la Cour du mois de Novembre 1681 de faire parachever ladite statue, Il auroit fait un autre marché avec led. Sr Puget, Et c'est le sujet que par devant nous no^re royal a

Digitized by Google

Toulon et tesmoins fut present en sa personne led. Sr Pierre Puget lequel a promis et s'oblige en faveur de Sa Majesté, ledit Seigneur Intendant acceptant et stipulant pour elle, en la présence de Mre Antoine de Mauclerc Consr du Roy controlleur de la Marine au Departement dud. Toulon de faire faire le pied destail de la susdite statue de marbre blanc de Carrare de cinq pieds et demy de hauteur, six pieds de longueur et de quatre pieds et demy de largeur composé de sept pieces, sçavoir la mer dudit pied destail, la simeuse et sa corniche du soubassement, son zoquolle composé de quatre pièces de toute perfection, le tout poly et travaillé le mieux et le plus proprement qu'il sera possible, et fournira led. sr Puget le marbre, travail des ouvriers et tous autres frais jusques et rendu a Marseille par tout le mois de Decembre prochain, Et ce moyennant le prix et somme de deux mille livres que led. Seigneur Intendant au nom de Sa Majesté promet de faire payer aud. Sieur Puget sur des ordonnances qu'il luy fera expedier sur M. le Tresorier de la marine pendant le susd. temps, et a led. Sr Puget ratiffié et aprouve le marché cy devant fait led. jour XVIIe du present mois ou le sr François Puget son fils est intervenu pour luy, et a led. Seigneur Intendant obligé les effets de Sa Majesté et led. Sr Puget ses biens a toutes cours concédant acte fait et publié aud. Toulon dans la maison dud. Seigneur Intendant, present Louis de Borde praticien et André Chastroux clerc dud. Toulon requis et soussignés avec les parties a l'original.

L'odyssée du *Milon* n'est pas terminée. De nouveaux documents vont nous permettre de la suivre pas à pas jusqu'au terme du voyage.

Le 5 novembre 1682, lettre de Vauvré :

La statue de Milon est achevée et encaissée; je ne manquerai pas de l'envoyer au Havre par le premier vaisseau.

Le 5 janvier 1683, autre lettre du même :

J'ay fait toucher au Sr Puget 4,500 livres a compte des statue et bas-relief de marbre et du pied d'estal du Milon qu'il a fourny. Je vous supplie, Monseigneur, de me faire remettre des fonds pour cette depense. Je feray apporter icy le Milon et son pied d'estail pour les passer au Havre sur le *Bien chargé*, Le capitaine d'un vaisseau de St Malo qui charge pour le Hâvre n'ayant pas voulu le porter à moins de 12,000 # a cause de leur pesanteur.

Led. Sr Puget continue de travailler au bas-relief. On a trouvé le Milon une tres bonne piece.

Extrait des registres du contrôle de la marine, déjà publié par Henry :

Payé a patron François Renouard la somme de soixante livres pour le port de Marseille a Toulon de huit caisses contenant la figure de marbre et autres ouvrages finis par le sieur Puget pour envoyer au Havre de Grace sur la fluste le *Bien chargé* et de là à partir pour les Maisons Royales de Sa Majesté suivant l'ordonnance et quittance du XIII Janvier 1683.

Digitized by Google

Le 1er février, lettre de Vauvré au ministre :

J'ay fait charger la statue du Milon et son pied d'estal sur le Bien chargé avec les quatre petits canons de fonte de feu Baube pour estre remis au Havre de Grace.........
Le Sr Puget travaille au bas-relief qui a besoin encore d'un an de travail pour l'achever.

Enfin, les caisses sont transportées du Havre à Versailles, et François Puget, envoyé à la cour par son père, procède au déballage. Qu'arriva-t-il alors? Laissons parler un témoin oculaire, le bonhomme Jean de Dieu :

Je diray sur se mesme suget que, lors que ladite figure fust portée dans le jardin de Versailles, et que l'on heut houuert la quaisse pour la faire voir a la raine Marie Therese, elle en fut sy touchée qu'elle s'ecria : « ha le pauvre homme! » Voila tout se qun grand sculpteur doit rechercher. On voit bien cette expression dans la figure du Lahocon, mais lillustre Puget, par son grand art, a donné la vie a la matiere, en sorte que lon voit que toutes les parties trauaillent et soufrent. Elle est dessinée dun sy grand goust, qu'il la faut admirer en toute chose. On l'auoit pausée, par une grande malisse, dans plusieurs endroits destournez du petit parc, pour la rendre inconnue; mai le Roy, qui en conoissoit le meritte, la fist plasser a la face de l'entrée de lalée royalle, qui est le plus bel endroit de son iardin. La figure est haute de huict a neuf pieds, dun tres beau marbre. Jetois present, lors que la Reine heust ceste surprise.

Bien d'autres étaient présents, qui auraient pu, s'ils avaient su l'histoire de Puget, s'écrier comme la reine, non plus à propos de l'œuvre, mais à propos de l'artiste : « Ah! le pauvre homme! » Le peintre Le Brun eut le mérite de comprendre quel baume il pouvait verser de loin sur un cœur ulcéré. La lettre qu'il écrivit à Puget, le 19 juillet 1683, doit lui compter parmi les bonnes actions de sa vie :

Je me suis trouvé à l'ouverture de la caisse de votre figure de Milon, lorsque le Roi la fit ouvrir : et lorsque S. M. me fit l'honneur de m'en demander mon sentiment, je tâchai de lui faire remarquer toutes les beautés de votre ouvrage; je n'ai fait en cela que vous rendre justice; car en verité, cette figure m'a semblé très belle en toutes ses parties et travaillée avec un grand art.
J'avois eu l'honneur de vous écrire il y a quelque temps : M. Girardon m'avoit promis de vous faire tenir ma lettre; mais je vois qu'il ne s'est pas acquitté de sa promesse. Je vous témoignois l'estime que je faisois de votre mérite, et vous demandois part en votre amitié; faisant plus de cas de l'affection d'une personne de vertu comme vous, que de celle des plus qualifiées de la cour.

Je voudrais, pour compléter les documents qui composent la longue histoire du *Milon*, avoir à citer, comme dernier chapitre, une lettre de Colbert. Le ministre daigna-t-il enfin reconnaître quel était ce Puget dont il marchandait le génie depuis douze ans et plus? Il ne subsiste à ce sujet aucun témoignagne. Déjà Colbert voyait pâlir sa brillante étoile.

Digitized by Google

Déjà Louvois le serrait de près. La maladie le tenait peut-être alors éloigné des affaires. Il mourut le 6 septembre 1683, quelques mois après l'inauguration triomphale du *Milon* dans les jardins de Versailles.

Sans nous arrêter à formuler un jugement sur cette statue célèbre, jugement qui trouvera sa place ailleurs, il nous faut poursuivre un récit où les faits nous entraînent, où les documents les plus curieux continueront d'éclairer chacun de nos pas.

Colbert mort, Louvois lui succéda, et l'un des premiers actes de Louvois fut de se souvenir de Puget. Il lui écrivait le 16 septembre, dix jours après la mort de son prédécesseur :

Le Roy m'ayant fait l'honneur de me donner la charge de surintendant des bastimens, je vous prie de me mander si vous n'avez point des ordres de faire des statues pour le Roy, et, en cas que vous en ayez, de me mander en quel état elles sont.

Le 2 octobre suivant, le même ministre, écrivant à Vauvré, revient sur ce sujet qui lui tenait au cœur, et, cette fois, il entre dans de plus grands détails :

J'ay veu la statue representant un Milon que le Sr Puget a faite, qui m'a paru fort belle; je vous prie de faire que le bas-relief representant un Alexandre qui va trouver Diogène dans son tonneau ne soit pas plus avancé jusques à nouvel ordre, et cependant de m'envoyer un mémoire des dimentions que l'on pretendoit donner audit bas relief et un dessein de ce qu'il devoit representer.

Je vous prie de savoir ce que ledit Sr Puget veut de la statue qu'il acheve representant une Andromede enlevée par Persée, de me mander le temps qu'elle pourra être achevée, de m'en envoyer une esquice avec les dimentions justes et cependant de luy donner ordre de ne s'en point deffaire que vous n'ayez eu de mes nouvelles.

Je prendray tres volontiers pour les bastiments du Roy tout ce que fera ledit Sr Puget pourvu qu'il soit de la force du Milon.

Je vous prie de scavoir de luy ce qu'il pourroit entreprendre et en combien de temps, et à quel prix il pourroit livrer chaque ouvrage qu'il proposera de faire, voulant bien lui en laisser le choix.

Mandez moy aussy quel est son aage et s'il y a apparence qu'il puisse encore travailler longtemps. Je vous prie d'avertir ledit Sr Puget que je ne desire point de piedz d'estaux de marbre, tous ceux de Versailles n'estants que de pierre.

Si je ne jugeois pas a propos de prendre le bas relief dont il est parlé cy dessus, je fais estat que les quinze cents livres, que le Sr Puget a receus a compte de cet ouvrage, seroyent autant de payez sur l'Andromede.

Quel bienfait pour Puget que des lettres semblables! Comme il dut bénir le successeur de Colbert! Lui, jusqu'alors réduit à vanter ses propres mérites, se voir compris du premier coup! Au lieu de s'épuiser en sollicitations sans résultat, voir un ministre faire les avances! Il n'en fallait pas tant. C'était la goutte d'huile sur le feu bouillant du génie.

Digitized by Google

Aussi ce génie s'enflamme. Des rêves gigantesques brillent devant ses yeux comme des réalités. Il répond lui-même à Louvois, non point par une lettre, mais par un long mémoire où il s'abandonne à cœur ouvert. Je reproduis, d'après le P. Bougerel, cette pièce importante. Sous le poids de l'émotion qui l'agite, Puget devient éloquent, il trouve des accents sublimes, tels que la fameuse phrase par laquelle il s'est peint tout entier : « Le marbre tremble devant moi! »

Je me suis remis, Monseigneur, après mon grouppe de l'enlévement d'Andromede par Persée, dont j'enverrai bientôt le dessein. J'espere que cet ouvrage sera plus beau, et plus agréé que celui de Milon; la piéce de marbre est sans aucun défaut, et blanche comme la neige. J'y ai travaillé en divers temps cinq ans, y comprenant le modéle que j'ai fait aussi grand que le marbre : je pense, Monseigneur, qu'elle sera achevée vers le mois de Mars. Cette piéce a dix pieds et demi de hauteur : Persée est presque aussi grand que le Milon, et l'Andromede à proportion.

Le bas-relief de Diogene a 9 pieds de largeur, 12 de hauteur, et 9 pouces de grosseur. Le marbre est trés-beau, et l'ouvrage est à deux tiers fait et dressé dans l'attelier. Diogene est à l'embouchure de son tonneau, assis, tenant en sa main un rouleau de papier. Sa lanterne, et son bâton sont à côté. Alexandre est à cheval, accompagné de quelques Officiers aussi à cheval, dont l'un tient son bouclier, et son casque, et l'autre une enseigne. Il y a encore d'autres figures appropriées au même sujet, que vous verrez, Monseigneur, par le grifonnage, ou esquisse que j'enverrai au plutôt. L'ouvrage est de deux piéces l'une sur l'autre, dont celle du fonds fut rompue; mais elle sera bientôt remplacée. En attendant cette piéce, je travaille à l'Andromede.

Je n'ai pas d'autres ouvrages en main; parce qu'après avoir achevé ceux que j'ai entrepris, je faisois dessein de me retirer à Genes, où j'étois demandé pour conduire quelques fabriques : mais si mes ouvrages sont agréables au Roi, comme Sa Majesté en a donné quelques témoignages avantageux, je serai ravi de m'exercer pour sa gloire le reste de mes jours.

Quant aux autres ouvrages que je pourrois entreprendre pour contribuer à l'ornement de Versailles, le premier seroit le Roi à cheval sur trois pieds; et pour soûtenir le fardeau, je pratiquerois quelques broussailles de lauriers mêlées avec quelques épines, armures des ennemis, mêmes quelques soldats renversés au pied de la statuë du Roi, qui seroit grand à peu près comme la statuë de Milon, le reste à proportion.

L'autre ouvrage de grande considération, dont je me ferois fort de sortir avec honneur, ce seroit un Colosse au milieu du canal de Versailles d'environ 38 pieds de hauteur, composé de six piéces. Ce seroit un Apollon ayant les jambes ouvertes, soûtenues par deux rochers : le colosse seroit élevé, et les jambes élargies, ensorte que le *Diac* et le *Heu* y pussent passer dessous. On feroit au bas du rocher, quelques Tritons, Sirenes, ou Coquillages : ce sont des desseins dignes de la grandeur du Roi, tels que vous les proposeriez vous-même, Monseigneur, qui ne visez qu'à sa gloire, et à attirer l'admiration des étrangers par des ouvrages non communs. Je vous supplie de ne pas douter de l'exécution et la perfection de celui-ci. Je vous en répondrois au péril de ma vie, si j'avois l'honneur de l'entreprendre. Que s'il se faut réduire à quelques ouvrages de moindre dépense, je fis à Genes le modéle du ravissement d'Héléne, qui étant exécuté en marbre, seroit quelque chose d'extraordinaire; j'en enverrai le dessein.

Digitized by Google

J'avois quelque résolution maintenant de faire un Apollon poursuivant Daphné métamorphosée en Laurier, un peu plus grand que nature, approchant de celui du Cavalier Bernin. Je méditois encore un grouppe d'Apollon écorchant Marsyas, pour représenter une espece d'Anatomie : ce qui est fort recommandable parmi les Sculpteurs et les Peintres. Je représenterois Apollon comme s'il parloit en se raillant, et en mettant son couteau dans la gaine.

Je me suis nourri aux grands ouvrages, je nage quand j'y travaille; et le marbre tremble devant moi, pour grosse que soit la piéce. Le S. Sebastien que j'ai fait à Genes dans l'Eglise de Carignan, est une figure colossale; le B. Alexandre Sauli qui l'accompagne, est de même grandeur : ces deux-là, le Milon et l'Andromede, sont quatre morceaux de très-grande considération, sans compter le bas-relief d'Alexandre visitant Diogene, et beaucoup d'autres ouvrages que j'ai faits depuis environ 20 ans que j'ai quitté le pinceau, dont la plûpart ont été vus de M. Le Nôtre, et ont été à la satisfaction de tout le monde : ce qui est fort rare, au regard de beaucoup d'ouvrages, où la plûpart de nos grands hommes ont fait des fautes.

Toutefois, Monseigneur, avant que de penser à aucun autre ouvrage, je crois, sous votre bon plaisir, qu'il faudra attendre que mon Andromede soit posée à sa place; et j'espere, Monseigneur, qu'alors vous serez plus persuadé de ma suffisance. Je ferai en ce temps-là un voyage à Paris, ainsi que vous souhaitez; je vous entretiendrai plus pertinemment et plus solidement de toutes choses, en recevant vos ordres, et tâchant de vous satisfaire le mieux que je pourrai : en même temps je vous dirai le prix le plus juste auquel pourront revenir les piéces que j'ai déja faites, et de celles que je me propose de faire. Vous voulez sçavoir mon âge, Monseigneur : je suis dans ma 60e année, mais j'ai des forces et de la vigueur, Dieu merci, pour servir encore longtemps; et les bontés que vous aurez pour moi, avec l'honneur que vous me faites, me feront rajeunir.

Ce mémoire n'a pas besoin de commentaires. La grande personnalité de Puget y éclate sans entraves, et nous apprend sur son compte plus que nous n'aurions osé demander. Il faut seulement remarquer que les mots, « je suis dans ma soixantième année, » ne doivent pas être pris au pied de la lettre. Puget veut dire qu'il a soixante ans accomplis. En effet, sa soixante-unième année ne sonna que dix jours plus tard, le 30 octobre 1683.

Et maintenant, après l'histoire du *Milon*, il reste à raconter celle de l'*Andromède* et de l'*Alexandre*.

LÉON LAGRANGE.



Digitized by Google

UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

MUSÉE RÉTROSPECTIF

LE MOYEN AGE

II.

LE BRONZE. — LA BIJOUTERIE. — L'ORFÈVRERIE. LA FERRONNERIE.



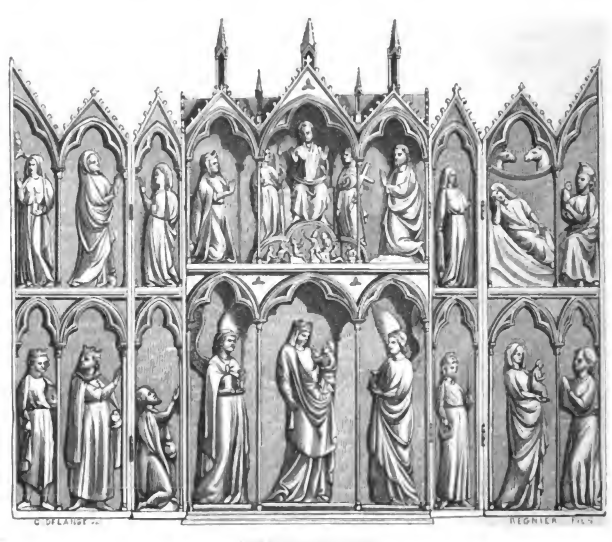
En étudiant les ivoires dans notre précédent article[1], nous voulions insister sur l'aspect décoratif de la sculpture au XIIIe siècle, même réduite aux dimensions les plus exiguës, et en donner pour exemple un polyptyque de la collection de M. Basilewski. Mais la gravure qui devait montrer l'accord qui existe dans cette œuvre entre les lignes de l'architecture et les figures que celle-ci encadre n'ayant point été achevée assez tôt, il nous faut revenir aujourd'hui sur nos pas.

On voit, sans que nous ayons besoin d'y insister, avec quelle liberté l'imagier a distribué les personnages des scènes qu'il avait à re-

1. Voir t. XIX, p. 289.

Digitized by Google

présenter afin de les rendre plus esclaves des dispositions architecturales adoptées dans la composition du monument que forme le polyptyque que nous avons là sous les yeux. Ainsi la Vierge glorieuse, accompagnée de deux anges, qui occupe les trois arcatures inférieures de la partie centrale se rattache aux registres correspondants des volets de gauche par



POLYPTYQUE EN IVOIRE.

Collection de M. Basilewski.

les figures des rois mages en adoration, distribués sous les arcatures de ces volets. Sur le registre correspondant ce sont d'autres scènes de la vie de la Vierge qui se développent, ainsi que sur les registres supérieurs. L'imagier n'a eu d'autre souci que d'encadrer chaque scène ou chaque personnage par les lignes de chacune des arcades qui couvrent les volets.

Sous les arcs supérieurs du centre le Christ est assis en juge, montrant ses plaies, entre deux anges qui portent les instruments de la

Digitized by Google

Passion. Il est prié d'un côté par la Vierge, de l'autre par saint Pierre. Rien, si ce n'est la présence de la Vierge, ne rattache ce jugement dernier aux registres qui doivent le recouvrir lorsque les volets sont fermés. C'est une faute que l'auteur d'un autre polyptyque à peu près semblable, possédé également par M. Basilewski, a su éviter en sculptant dans cette partie les figures de l'Église triomphante et de la Synagogue aveugle et vaincue et celles d'anges qui sonnent de la busine; c'est ainsi que les textes du XIII[e] siècle appellent la longue trompe qui porte le nom d'oliphant lorsqu'elle est en ivoire.

L'ivoire que nous publions est français et vient de la Basse-Normandie.



BAHUT ALLEMAND DU XIV[e] SIÈCLE.

Collection de M. Alfred Gérente.

Nous insistions aussi, dans notre revue des ivoires, sur l'exécution nette et accentuée que présentaient ceux du moyen âge. Nous voyons que les causes qui ont fait adopter cette pratique par nos imagiers s'imposaient aussi à ceux de l'antiquité. Nous en avons une preuve dans un charmant ivoire antique que vient d'exposer M. Ch. Davillier. C'est une plaque à deux faces représentant, de chaque côté, quatre petits amours dansant. Malgré la sévérité du dessin et la grâce du modelé, l'exécution en est très-simple, presque sommaire, et ne procède que par plans vigoureusement accentués.

En étudiant la sculpture sur bois nous avons décrit le bahut allemand des commencements du XIV[e] siècle, exposé par M. Alfred Gérente. Au-

Digitized by Google

jourd'hui nous en donnons la gravure empruntée au *Dictionnaire du Mobilier*, grâce à l'obligeance de M. E. Viollet-Le-Duc, auteur du livre et des illustrations si remarquables qui en éclaircissent le texte.

Reprenons maintenant le cours de nos études.

Le Bronze. — Les bronzes du moyen âge sont rares partout, aussi ne doit-on pas s'étonner d'en trouver un si petit nombre à côté de la magnifique série de fontes de la renaissance que nous offre le Musée rétrospectif. Mais il en est un qui par sa date et par les questions qu'il soulève, nous semble mériter le plus grand intérêt. C'est la statuette équestre de Charlemagne possédée par Mme veuve Evans-Lombe.

Cette statuette, conservée jadis dans le trésor de la cathédrale de Metz, était exposée pendant certains jours de fête comme image du grand empereur. De là elle passa dans le cabinet d'Albert Lenoir, fondateur du Musée des Petits-Augustins, puis dans celui de son fils. C'est au moment où l'on croyait voir entrer dans une des collections de l'État cette statuette d'un si grand intérêt iconographique que l'on apprit qu'elle faisait partie du cabinet d'un amateur anglais, M. Evans-Lombe. La mort de son possesseur la fit passer bientôt après par l'hôtel Drouot, où Mme veuve Evans-Lombe la racheta. Ce bronze est encore en France : espérons qu'il n'en sortira pas.

Lorsque l'on examine la statuette équestre de Charlemagne, l'on se demande si la tête appartient au corps, auquel elle est fixée par une soudure, et si le cheval faisait dès l'origine partie de l'ensemble. Le cheval est, en effet, indépendant du reste. D'un autre côté la tête est ciselée avec beaucoup plus de sécheresse que le reste du corps, et offre de bien plus nombreuses traces de dorure.

La différence d'exécution pourrait s'expliquer par le souci où l'artiste aurait été de serrer de plus près la ressemblance du modèle : celle de la dorure par un usage de dix siècles qui aurait respecté la tête au préjudice du corps qui offre à la main une prise plus facile. Quant au cheval, il s'ajuste si bien sous le cavalier, il présente dans les jambes des traces si importantes de restaurations, et l'arrangement de la crinière sur son front offre une disposition si insolite, que nous le croyons volontiers contemporain de la figure.

La tête ne nous semble point, comme on l'a dit parfois, une substitution faite, pendant l'époque carlovingienne, à celle de quelque personnage consulaire, de telle sorte que le corps et le cheval seraient antiques. Le costume, en effet, est celui que nous voyons porté par les souverains de la seconde race : la tunique et le manteau, les souliers lacés à recou-

Digitized by Google

vrement, avec les courroies entourant le bas des chausses et formant jarretières. Enfin l'extrémité du fourreau de l'épée qui dépasse le bord du manteau n'a rien d'antique.

Maintenant cette image est-elle celle de Charlemagne?

Il serait difficile de se prononcer d'une façon très-affirmative, car la mosaïque du triclinium de Saint-Jean-de-Latran, seule image authentique du grand empereur, bien qu'offrant la même plénitude de visage et la même particularité des moustaches, diffère trop par l'incertitude de ses contours de la précision du petit bronze qui nous occupe pour que l'on puisse comparer ces deux œuvres.

Nous concluons donc à l'affirmative tout en admettant la possibilité que cette statue puisse aussi représenter Charles le Chauve, avec lequel les chanoines de Metz furent en rapport, comme le prouve le manuscrit du Musée des Souverains.

Quel que soit l'empereur ainsi représenté d'une façon si solennelle, la couronne en tête, portant le globe d'une main et l'épée de l'autre, on ne peut s'empêcher de comparer cette statuette d'une époque barbare avec ce singulier Charlemagne que nous avons vu au dernier Salon galopant, un globe en main, comme un vulgaire écuyer qui s'apprête à prouver son adresse et la force de son bras. De quel côté sont la convenance et la vraie grandeur? Nous craignons que ce ne soit point dans l'œuvre du XIX[e] siècle.



RAMPANT DE CHASSE. — XII[e] SIÈCLE.

Collection de M. Germeau.

Après cette œuvre importante, l'art du bronzier n'a plus à nous offrir que quelques ustensiles, utiles cependant à consulter comme spécimens d'époque. C'est d'abord un pied de chandelier appartenant à M. Basilewski, fondu à cire perdue, légèrement réparé, puis doré, et qui nous semble représenter l'art allemand du XI[e] siècle. Ce pied est formé de ce mélange typique de tiges vigoureuses, d'homoncules et de bêtes d'un dessin fort barbare, dont nous avons eu plusieurs fois déjà l'occasion de nous occuper. Nous en rapprocherons un chandelier de la même collection formé par un homme à califourchon sur le dos d'un lion dont il ouvre la gueule, figure surmontée par une fleur qui sert de bobèche.

Digitized by Google

Cette fonte allemande du XIIe siècle fait partie d'une série de monuments de même nature que le R. P. Martin a prétendu expliquer par les mythes scandinaves dans ses *Mélanges d'archéologie et d'histoire.*

C'est ensuite un beau rampant de toit de châsse, fragment appartenant à M. Germeau, qui représente l'art de Cologne au XIIe siècle. Cette fonte, largement modelée et composée avec tant d'abondance, ressemble trop aux éléments qui décorent les deux châsses de l'église de Sainte-Marie-in-Snurgasse à Cologne, et celles de l'église de Sieburg, près de la même ville, pour qu'il soit possible de les attribuer à un autre atelier que celui d'où sont sorties ces œuvres.

L'Exposition s'est tout dernièrement enrichie d'une fonte française, grand bassin cylindrique muni de deux anses en forme de dragons et orné de trois zones d'ornements. La première offre des bustes d'anges, des femmes chevauchant le faucon au poing et des femmes dansant; motifs obtenus par l'impression de matrices sur le sable du moule; la seconde est chargée de rinceaux courants à feuilles polylobées; la troisième porte cette inscription en belles capitales des commencements du XIIIe siècle posées la tête en bas : R. VERNONENSIS. FIERI. ME. COPIA. FECIT[1]. Nous y voyons que ce bronze, qui appartient à M. Dumesnil, était sans aucun doute l'étalon de la rasière (*Raseria*) de Vernon.

Nous ne trouvons plus maintenant à citer que quelques pièces de harnachement, pendeloques en forme de rosaces à pièces intérieures mobiles, ici une croix, là une fleur de lis, appartenant l'une à M. Orville, l'autre à M. Delaherche; puis deux œuvres de dinanderie : deux lions servant de bouilloires exposés par M. Basilewski et par M. Le Carpentier. La seconde a pour anse un homme d'une maigreur extravagante, monté sur le dos de la bête; pour la première, qui est d'un fort beau caractère, c'est la queue du lion qui, repliée jusqu'à rejoindre la crinière, remplit cet office.

Après ces deux œuvres du XIIe siècle, il n'y a plus rien qu'un petit chandelier du XIVe siècle, trouvé dans la forêt de l'Isle-Adam et possédé par M. l'abbé Grimot qui nous a permis jadis de faire mouler cette pièce d'une simplicité si exquise qu'elle n'a pas tardé à être partout reproduite et imitée.

Les sceaux et les monnaies devraient prendre ici place.

1. La lettre R dans cette inscription doit remplacer le mot *Raseria* (voir le *Glossaire* de Ducange) qui signifie *Rasière*. — La rasière, encore usitée en Normandie, équivaut au demi-hectolitre et sert de mesure pour les grains, les pommes de terre et les pommes à cidre.

Digitized by Google

Mais les sceaux se trouvent en si petit nombre que, quel que soit l'intérêt historique de ceux exposés par M. Charvet, nous ne pourrions tirer un grand enseignement de leur étude.

Quant aux monnaies, leur suite est plus complète. Devant la série exposée par MM. Rollin et Feuarden, on peut se convaincre qu'il ne faudrait pas se baser sur elles, comme on peut le faire sur les sceaux, pour apprécier le degré d'avancement des arts pendant le moyen âge.

Remarquons, en effet, que les sceaux, monuments essentiellement personnels, devaient caractériser celui qui les avait fait exécuter et lui servir de signature. Les graveurs étaient donc libres de suivre les progrès de l'art et de donner à leur œuvre toute la perfection possible, lui imprimant ainsi ce cachet d'époque que tout ce qui est personnel porte avec soi. Mais avec les monnaies il en était autrement. Il fallait conserver certains types qui jouissaient de la faveur publique, dût-on en perdre la signification au point de les altérer par des variations insensibles qui, portant sur une longue succession d'années, nous frappent, nous qui envisageons les faits à distance, mais qui devaient passer inaperçues de ceux qui en faisaient un usage journalier.

Ainsi nous voyons dans les séries que MM. Rollin et Feuarden ont exposées en les divisant avec soin par siècles, par pays et par souverains, dans celles que M. le vicomte de Ponthon d'Amécourt a placées à la suite de ses belles monnaies antiques, que nos rois mérovingiens imitèrent le plus possible ces monnaies romaines qui servirent aussi de types aux empereurs de Byzance. Par une cause qui doit être l'ignorance de ses ouvriers monétaires, Charlemagne, en créant un système de monnaies que tout l'Occident adopta, ne mit presque généralement que son monogramme sur les deniers qu'il fit frapper.

Ses successeurs l'imitèrent, et créèrent ainsi de nouveaux types qui, régularisés par Philippe-Auguste, traversèrent une grande partie du moyen âge.

Ces types pouvaient être fort divers lorsque le droit de monnoyage étant réparti dans un grand nombre de mains, le champ de la circulation de chacun d'eux était relativement restreint. Mais il ne put en être de même lorsque nos rois, étendant leurs domaines par l'héritage et par la conquête, supprimèrent les ateliers que possédaient leurs nouveaux territoires. Se substituant à ceux à qui le droit féodal accordait le pouvoir de monnoyer, ils voulurent cependant conserver à leurs sujets les monnaies qu'ils étaient le plus habitués à employer. Pour cela, ils adoptèrent deux types différents : celui de Paris, à la croix à branches égales, qui avait surtout cours dans le Nord, où il était imité, et celui de Tours, créé

Digitized by Google

par Louis le Débonnaire et caractérisé par une façade d'église, — un *châtel*, — qui était surtout en faveur au sud de la Loire.

Aussi voyons-nous le denier parisis et le denier tournois, ce dernier altéré jusqu'à devenir inintelligible, frappés sous nos rois des XIIe et XIIIe siècles, et faire par leur barbarie un singulier contraste à la splendeur des arts contemporains.

Il fallut, pour introduire un type nouveau, l'esprit peu scrupuleux de Philippe le Bel, qui déguisa sous une nouvelle empreinte les altérations qu'il fit subir aux monnaies. Aussi le voyons-nous en pied, assis sur son trône, comme effigie d'un « royal d'or » frappé sous son règne.

Après un retour temporaire sous Louis X à « la monnaie de monseigneur sainct Louis», que le peuple réclamait à grands cris, l'art reprend son empire et multiplie de nouveaux types à la faveur des altérations nouvelles par lesquelles nos rois croyaient pourvoir aux frais énormes des guerres étrangères et civiles qui désolèrent une partie du XIVe siècle et les commencements du XVe. L'Exposition nous montre les moutons d'or du roi Jean, les dauphins du Dauphiné de Charles V, et pour Charles V l'écu de France, qui devint un type.

Dans ces monnaies et dans celles fort peu différentes que nous présentent les règnes de Charles VII et de Louis XI; dans la médaille commémorative de l'expulsion des Anglais frappée sous le petit roi d'Orléans, redevenu roi de France, et exposée en double exemplaire par M. Charvet, le relief est très-faible, ainsi qu'il convient à des pièces qui doivent conserver leur empreinte le plus longtemps possible malgré l'usage. L'empreinte, qui est parfois le roi sur son trône ou sur son cheval de bataille, une croix fleuronnée, un écu, etc., est circonscrite par les lobes d'une rosace et accompagnée de signes héraldiques qui donnent à la monnaie une élégance qu'elle n'a point retrouvée depuis, malgré la perfection de la gravure et de la frappe.

Bijouterie-orfévrerie. — En abordant ces industries d'une importance si grande pour l'histoire des arts pendant le moyen âge, nous nous trouvons placé en face du problème qui a si justement préoccupé M. J. Labarte dans le livre que nous avons dernièrement analysé dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Ce problème est celui de la provenance de certains bijoux ornés de verres pourpres semblables à ceux que nous trouvons dans les vitrines de M. Charvet. Sur les uns, les verroteries sont serties en relief et combinées avec des filigranes ; le métal des autres est lisse et enchâsse les verres.

Au premier groupe appartient un fort joli pendant d'oreilles cir-

Digitized by Google

culaire orné de filigranes tordus fixés par des clous, et de cinq lames de verre pourpre entourant une turquoise, et de filets granulés sur l'anneau. Au revers, une tête d'homme diadèmé, tourné à droite, drapé d'un manteau par dessus une cuirasse dont on voit l'épaulière à lambrequins, portant une petite croix, effigie repoussée dans une lame d'or, ainsi que l'inscription ΧΑΡΙΣ Ν ΘΕΟΥ (*Grâce de Dieu*), sert pour ainsi dire de signature à ces bijoux.



PENDANTS D'OREILLES BYZANTINS.

Collection de M. Charvet.

Ainsi voilà une œuvre essentiellement byzantine qui nous permettra d'assigner la même provenance à d'autres bijoux de la même série : deux paires de pendants d'oreille et une fibule.

L'une d'elles est à peu près semblable à celle que nous venons de décrire, si ce n'est que le revers des pendeloques est recouvert par une demi-sphère à jour en filigrane cordelé. La seconde a des pendeloques de la forme d'un trapèze dont l'un des côtés se dentelle en trois lobes où sont encore soudés de petits anneaux destinés à supporter des perles. Quatre lames de verre triangulaires disposées en croix, et une plaque arrondie sur chaque lobe font saillie sur le tout, orné en outre de filigranes tordus. Enfin la fibule est à arcade, bordée par un cordelé en grainetis, et ornée de ces mêmes verres pourpres dont la sertissure est entourée d'un filet en grainetis, semblable à ceux des bijoux antiques.

Il nous serait impossible de rapporter au même art, à moins que celui-ci ne fût très-dégénéré, un pendant d'oreilles et une boucle de ceinture, cette dernière remarquable surtout par le poids de la matière. L'anneau du pendant d'oreilles traverse un polyèdre en verre pourpre enchâssé dans l'or; c'est le même système de tables enchâssées qui décore la plaque circulaire d'où part l'ardillon de la boucle.

Digitized by Google

Ainsi, pour les pièces exposées par M. Charvet, la distinction établie par M. J. Labarte entre les bijoux byzantins et les bijoux mérovingiens,



PENDANT D'OREILLES MÉROVINGIEN.

Collection de M. Charvet.

se trouve d'autant mieux justifiée que ces derniers ont été, croyons-nous, trouvés en France. Quant à une immense boucle de ceinturon, ajustée à deux platines en fer plaqué d'argent découpé suivant un dessin fort bar-



BAGUE DU XIII[e] SIÈCLE.

Collection de M. Basilewski.

bare, que nous trouvons dans l'armoire réservée à M. le baron de Schwiter, on ne saurait récuser son origine mérovingienne.

Pour en finir avec la bijouterie du moyen âge, nous n'aurons plus guère que deux pièces à citer. La première est une bague en or apparte-

Digitized by Google

nant à M. Basilewski, et que nous croyons de la fin du XIIIe siècle. L'anneau est formé par deux dragons ailés, et le chaton par un édicule à jour hexagone, couronné par un fronton sur chaque face et surmonté par une pyramide. La seconde est un affiquet exposé par M. Charvet. Cette pendeloque, en forme de cœur, est ornée de gravures en creux remplies d'émail translucide représentant des fleurs, et de l'inscription VBI AMOR IBI FREQUENS COGITA, entourant une petite monstrance circulaire. Les lettres L R unies, placées vers la pointe, sont les initiales du propriétaire de ce bijou. Une annonciation en nacre sculpté garnit le revers.

Revenons maintenant à l'orfévrerie et à l'ordre chronologique, qui sera autant que possible notre guide.

Il nous faut aller chercher parmi les livres l'œuvre qui, en raison de son ancienneté, doit être citée avant toutes les autres. C'est la reliure d'un évangéliaire appartenant à M. le marquis de Ganay. Elle représente Jésus-Christ dans sa gloire, bénissant à la latine, exécuté en or repoussé, ainsi que les ornements de la bordure qui alternent avec des plaques en émail cloisonné. Cette reliure, dont nous aurons occasion de reparler, provient du trésor de Sion, après avoir appartenu à l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune. Elle nous semble moins byzantine d'exécution que de tradition, et paraît appartenir au XIIe siècle, tandis que le manuscrit qu'elle recouvre est du VIIIe.

Franchissons maintenant deux siècles environ pour étudier quelques pièces fort importantes que nous croyons sorties des ateliers des bords du Rhin.

C'est d'abord le triptyque acquis par M. E. Dutuit de la collection Soltykoff, et assez semblable à celui que la *Gazette des Beaux-Arts* a figuré lorsque nous nous sommes occupé de cette collection célèbre[1]. Au centre, deux anges en or repoussé et d'un modelé tant soit peu sauvage, portent les instruments de la passion et supportent une croix reliquaire en filigrane qui devait contenir un fragment de la vraie croix. Sur les volets, les apôtres exprimés en émail, sont assis sur trois rangs, et montrent, par la fermeté ainsi que par le style du dessin, qu'il ne faut pas juger l'art d'une époque sur quelques rares spécimens; car ces figures d'apôtres donnent une bien autre idée de l'habileté des orfévres de Cologne au XIIe siècle que ne le feraient les anges qu'ils protégent. Les divers éléments de ce triptyque sont ajustés dans des bandes en métal frappé ou gravé d'une fort belle exécution.

Nous attribuons également à l'art allemand la statuette-reliquaire

1. Tome X, p. 218.

Digitized by Google

en argent repoussé que possède M. Basilewski, et qui représente un diacre portant un livre où est enchâssée une figure du Christ, en jaspe sanguin et de travail grec. La tête et les mains de la statuette sont un peu énormes et hors de proportion avec le reste du corps; mais l'abondance du dessin des filigranes plats qui décorent les orfrois de la tunique et la tranche de la terrasse où la figure est posée, les pierres qui y sont semées, ainsi que le camée enchâssé dans le livre, joints à l'éclat de l'or et de l'argent, donnaient à cette œuvre, lorsqu'elle était nouvelle, un aspect brillant et coloré qui doit nous faire excuser quelques défauts de proportion dans l'ensemble. Que de choses modernes l'on nous donne pour des chefs-d'œuvre et qui n'ont que la couleur pour tout mérite! Qu'on nous laisse donc user du bénéfice des circonstances atténuantes en faveur de ce diacre un peu grotesque.

C'est encore de l'Allemagne, peut-être celle du nord, que nous vient un autre reliquaire, appartenant également à M. Basilewski, et dans lequel une figure de reine tient une petite monstrance circulaire, debout sous un arc à pignon porté sur un pied circulaire par l'intermédiaire d'une tige qu'interrompt un nœud saillant. Ce reliquaire, qui affecte la forme générale de l'un de ceux de la cathédrale de Reims, porte des bandes d'inscriptions niellées qui n'apprennent rien sur le personnage figuré, non plus que sur la provenance de la pièce. L'inscription ne se rapporte qu'aux reliques qui y étaient conservées. Le repoussé, l'estampé, le frappé, la fonte, la gravure, le nielle et le filigrane ont été mis à contribution pour composer cette œuvre.

A quels ateliers faut-il rattacher un beau fragment de coupe de ciboire en argent ciselé que possède M. Basilewski? Cette coupe, très-aplatie, est divisée par des frettes qui se croisent en plusieurs champs quadrangulaires et triangulaires. Des hommes nus et des dragons s'y combattent. Les corps sont gravés et même ciselés avec un très-léger relief; mais les têtes sont saillantes, et le tout se détache avec l'éclat de l'or sur un fond vermiculé qui a pris le ton noir des nielles.

Il ne nous répugnerait point d'attribuer cette œuvre un peu rude, mais d'un grand goût, dans le dessin des monstres, à quelque atelier de Limoges. Remarquons, en effet, que la forme est la même que celle du ciboire d'Alpais conservé au musée du Louvre et signé de Limoges; observons que les têtes des monstres sont absolument de même dessin et de même exécution que celles des dragons qui s'enroulent autour du nœud des crosses limousines. Il ne faudrait pas, parce que nous ne connaissons que de l'orfévrerie de cuivre sortie de notre grand atelier du moyen âge, répudier toute œuvre qui nous présenterait avec celle-ci quelques ana-

Digitized by Google

logies de fabrication et de style, par cela seul qu'elle aurait été fabriquée en métaux précieux.

L'exposition de M. Germeau nous permettra d'étudier les progrès de l'orfèvrerie imagée dans ces ateliers qui fournissaient presque toutes les églises de la chrétienté des instruments du culte en cuivre repoussé ou émaillé.

Nous trouvons d'abord une grande châsse en cuivre repoussé, que la barbarie de son dessin et le peu de valeur de la matière semblent avoir conservée intacte depuis le XI[e] siècle, où nous croyons qu'elle a été exécutée. Le Christ bénissant occupe le milieu de l'une des faces marquée par un fronton, entre quatre figures d'evêques ou de saints qui se tiennent debout. Sur l'autre face, c'est la Vierge qui occupe la place du Christ, également placée entre quatre figures; enfin une figure semblable aux précédentes garnit chaque extrémité. Ces effigies sont repoussées avec un assez faible relief, — à l'exception des têtes qui sont rapportées, — dans la plaque même de métal qui revêt l'âme en bois de la châsse. Les nimbes, les auréoles en forme de doubles cercles, les bossages imitant les pierres qui ornent les nimbes et les auréoles, et qui marquent les divisions de l'architecture, sont également repoussés.

On ne peut dire que ces figures soient dessinées, car les corps se devinent à peine sous les longs plis des vêtements chargés d'orfrois qui les couvrent. Ceci appartient à l'art hiératique, et nous semble surtout intéressant par son étrangeté et par les indices d'influence byzantine que révèlent les costumes.

Il y a plus d'art dans une Vierge à robe fleurdelisée, assise sur un trône quelque peu émaillé, et qui tient l'enfant Jésus habillé, debout sur ses genoux. Les carnations sont exécutées en argent, que le temps a couvert d'une patine noire, sorte de nielle naturel. Les vêtements et les accessoires sont en cuivre repoussé, ciselé et gravé comme dans toutes les œuvres de Limoges qui nous sont parvenues.

Quelque exagération et un peu de lourdeur se remarquent dans la tête et dans les extrémités de cette figure, défaut qui semblerait un des caractères de l'époque et que nous trouvons un peu amoindri dans une autre Vierge assise, figure de haut relief qui était sans doute destinée à occuper une place sur les flancs d'une châsse.

Comme l'orfévrerie dans le Limousin est en retard d'un quart de siècle environ sur l'architecture, nous croyons ces figures des commencements du XIII[e] siècle malgré leur archaïsme.

Le Baptême du Christ, bas-relief qui doit provenir d'une châsse, et la Descente de Croix qui orne la face principale d'une châsse exposée au

Digitized by Google

centre de l'armoire de M. Germeau, malgré la dureté du modelé, marquent un progrès sensible à notre avis.

L'antiquité se plut à louer ce sculpteur grec qui, impuissant à exprimer la douleur d'Agamemnon au moment où il sacrifie sa fille, eut l'ingénieuse idée d'esquiver la difficulté en ramenant un pan de manteau sur le visage du roi des rois. L'artiste limousin du XIIIe siècle a usé d'un pareil subterfuge pour faire comprendre l'immense douleur de l'une des saintes femmes qui va recevoir le corps du divin supplicié. Cette sainte femme cache son visage avec le pan d'une draperie. Étrange rapprochement, mais préoccupation plus étrange encore, chez un artiste de cette époque, de ne point faire contraste à la gravité de la scène par la grimace d'une figure au désespoir. Il faudra attendre un siècle avant que l'artiste anonyme qui peignit pour Charles V le devant d'autel du Musée du Louvre ait cette audace d'introduire l'expression de la douleur humaine en son paroxysme dans une scène religieuse comme la Mise au tombeau.

La figure de saint Hippolyte qui, par un anachronisme familier aux artistes du moyen âge et même de la renaissance, assiste à cette Descente de Croix à côté de saint Jean, semble indiquer que la châsse décorée par ces bas-reliefs renfermait des reliques de ce saint, et sert par son costume à dater approximativement cette œuvre. Saint Hippolyte porte le casque conique et le bouclier en forme d'écu triangulaire qui étaient usités au temps de Philippe-Auguste.

C'est peut-être du même atelier qu'est sortie une mise au tombeau également en cuivre repoussé de la collection Czartoriski. Le tombeau est un sarcophage porté sur des colonnes. Sur le corps du Christ qui vient d'y être couché, deux des assistants versent des parfums.

Nous signalerons encore comme marquant le plus haut degré de perfection de l'orfévrerie de cuivre limousine quatre figures d'apôtres obtenues au repoussé qui se détachent sur des plaques cintrées en émail champlevé. Peut-être celles qui représentent saint Paul et saint Thomas, assis, semblent-elles un peu courtes à cause du modelé en raccourci des jambes, mais les figures de saint Pierre et de saint André, qui sont debout, appartiennent réellement à un grand art.

Une exécution sinon plus soignée, du moins plus précieuse et plus souple, en rapport avec la ductilité et le prix du métal employé, signale les deux figures de saint Henri et de sainte Cunégonde, qui dominent les deux contreforts du beau reliquaire publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, à la page 203 du présent volume. Ce reliquaire, avec un ostensoir qui lui fait pendant, provient de l'ancien trésor de Bâle et appartient à

Digitized by Google

M. Basilewski, qui possède ainsi deux œuvres du XIVe siècle aussi précieuses par le fini de leur exécution que par le nombre des émaux translucides sur relief qui les décorent.

Les médaillons qui sont enchâssés dans le pied du reliquaire ont trait à la légende de sainte Cunégonde, — une sainte qui eut d'humiliantes accusations à supporter et de terribles épreuves à subir, — détail qui nous fait supposer que c'était une relique de l'impératrice, femme de saint Henri, et non une hostie que protégeait jadis le cylindre en cristal de cette pièce d'orfévrerie. Nous devons dire, cependant, que la forme qu'elle présente est celle qui fut adoptée de préférence pendant les XIVe et XVe siècles, surtout en Allemagne, pour l'exposition du Saint-Sacrement.

Comme les reliques de saint Henri, et fort probablement celles de sainte Cunégonde, furent visitées en 1380, et distribuées en partie à un certain nombre d'églises, rien ne répugne, dans le style du reliquaire qui nous occupe, à laisser croire que cette belle pièce d'orfévrerie fut exécutée à l'occasion de cette distribution, vers la fin du XIVe siècle.

L'autre monstrance a dû être, au contraire, un ostensoir, à en juger par la forme circulaire du disque en cristal de roche qui en orne le centre ainsi que par les sujets représentés sur les émaux translucides qui entourent ce cristal ou qui sont enchâssés sur le pied. Les quatorze petits médaillons circulaires qui cernent le cristal représentent en buste Jésus-Christ, la Vierge et les douze apôtres. Ce sont des scènes de l'Évangile et, entre autres, l'Adoration des mages, qui sont figurées sur les médaillons du pied.

Remarquons avec quelle difficulté les orfévres de cette époque sortent du type pyramidal adopté par l'architecture, bien que la forme circulaire fût pour ainsi dire commandée par l'hostie qui devait occuper le centre de cette monstrance. Après avoir épousé cette forme par la lentille de cristal et par l'anneau d'émaux qui l'entoure, l'orfévre a soudé de chaque côté deux hauts contre-forts qui encadrent un fronton rempli par un réseau ajouré et rayonnant sous un gable orné de crochets et amorti par un fleuron terminal : sorte de toit destiné à protéger l'hostie. Deux consoles relient cet ensemble à une tige renflée d'un nœud avant que d'aller s'implanter sur le pied.

Cette orfévrerie, qui fut exécutée en Allemagne ou en Suisse, rapprochée du calice italien de même époque et également décorée d'émaux de basse taille que possède aussi M. Basilewski, nous permettra, lorsque nous étudierons ces derniers, de distinguer les caractères différentiels, s'il en existe, des produits de cette industrie spéciale en Allemagne et en Italie.

Digitized by Google

Quant aux caractères qui distinguent les tendances de l'orfévrerie dans l'Italie et dans le Nord, nous ne possédons point d'éléments de comparaison assez nombreux pour les signaler. C'est tout au plus si nous pouvons faire remarquer la différence de forme qui existe entre la coupe conique du calice italien et probablement siennois de M. Basilewski et la coupe à fond plus arrondi, garni de rayons flamboyants, d'un calice français du xve siècle qui appartient à la même collection.

Nous retrouvons la statuaire en orfévrerie avec deux chefs reliquaires. L'un, d'une sainte, est en argent, et fort probablement de travail colonais du xive siècle, à en juger par son analogie avec les œuvres semblables, en métal et en bois, qui garnissent les murs de l'église Sainte-Ursule de Cologne; l'autre, d'un évêque barbu coiffé d'une mitre, œuvre du marteau, en cuivre argenté et doré, exécutée en Italie à la fin du xve siècle. Le premier appartient à M. Basilewski, le second à M. Berthon.

Le xve siècle peut réclamer encore, dans le cabinet de M. Germeau, deux anges debout, portant en leurs mains un édicule à jour, et dans celui de M. Le Carpentier, deux statuettes en argent qui proviennent de la collection Soltykoff. L'une, d'une exécution un peu sommaire, représente une sainte debout, vêtue d'un manteau qui la drape de ses larges plis, et portant de sa main droite un petit reliquaire en forme de tour; l'autre est un saint Christophe qui présente tous les caractères que nous avons signalés dans la statuaire en bois de la même époque.

D'œuvres d'orfévrerie proprement dite, comme vases, reliquaires, ostensoirs... nous n'en trouvons guère au Musée rétrospectif pour cette époque, si ce n'est l'édicule à jour que portent les deux anges de M. Germeau, une petite châsse en argent fondu, également à jour, et formée d'arcatures ogivales que nous voyons dans la collection de M. Basilewski, et la belle agrafe de chape de la collection Czartoryski. Cette agrafe doit être reconnue allemande par la sécheresse de son exécution, ainsi que par la complication des arcs intérieurs en forme de cordes qui inscrivent un trèfle dans la rosace exagone qui circonscrit toute la pièce. La Vierge tenant l'Enfant Jésus est assise sous un édicule à jour, priée par un prêtre revêtu d'une chape et agenouillé. Saint Marc et saint Antoine se tiennent debout de chaque côté du groupe central.

A cette époque la fonte intervient plus souvent que le repoussé dans l'exécution des détails si fins et si multiples de l'architecture en métal qui, avec des feuillages découpés, gauffrés et très-tourmentés, constitue surtout l'orfévrerie de la fin du moyen âge. Quant à l'ensemble, il est

Digitized by Google

composé de pièces de rapport que nous trouverons servir de base à la ferronnerie de la même époque.

Ferronnerie. — Le travail du fer, qui fut surtout populaire en France à partir de l'époque mérovingienne, nous a laissé de nombreux témoignages de l'habileté des anciens forgerons dans les pentures et dans les grilles des églises. Un des plus anciens spécimens de cette industrie, car nous le ferons remonter jusqu'au XIIe siècle, est la grille appartenant à M. Le Carpentier que nous reproduisons ici. Les volutes multiples qui



GRILLE DU XIIe SIÈCLE.

Collection de M. Le Carpentier.

en forment le réseau s'épanouissent par groupes symétriques d'une même tige plate formée par la réunion de ces rameaux secondaires soudés au marteau et consolidés par une frette saillante. Le même procédé se retrouve dans l'exécution de toutes les grilles de cette époque, quelle que soit la complication ou la simplicité des éléments qui les composent, ces éléments étant toujours en fer à section rectangulaire, contourné dans un même plan, sans autre saillie que celle des frettes qui les relient ensemble. Au XIIIe siècle, l'on voit ajouter à l'extrémité des volutes des ornements, têtes, feuilles ou fleurons estampés à chaud, qui nous semblent disparaître au XIVe siècle.

Alors aussi le principe de la réunion par la soudure d'un certain nombre de volutes pour former des éléments est abandonné pour être remplacé par la liaison au moyen de frettes de parties courbes et de parties droites dont les combinaisons forment des rosaces, ainsi que nous

Digitized by Google

en voyons un exemple dans une seconde petite grille exposée par M. Le Carpentier. Au XIVe siècle, également, l'on commence à appliquer sur les grilles des ornements en tôle découpée et modelée au marteau, de façon à former des feuillages et des fleurons comme sur le petit spécimen du XVe siècle que nous trouvons encore dans l'exposition de M. Le Carpentier.

Le principe constant jusqu'au XVe siècle est de n'employer que le marteau et l'étampe dans l'exécution des grilles, qui seules ont dû nous occuper ici, et dans celles des pentures dont nous ne trouvons point de spécimens à l'exposition. Dans ces œuvres on reconnaît que l'ouvrier avait affaire à un métal ductile et malléable à chaud il est vrai, se pliant à toutes les formes et conservant toutes les empreintes.

Au XVe siècle la ferronnerie adopte dans ses détails les formes de l'architecture dont jusque-là, conséquente avec ses principes, elle s'était tenue éloignée. Si les grilles ne sont plus que des barreaux parallèles ou croisés que quelques feuillages martelés amortissent, les gonds des portes et les platines des serrures sont ornés du même réseau que les baies des fenêtres. La lime doit alors intervenir pour donner plus de précision à l'ajustement des pièces diverses qui les composent.

Analysons, en effet, les trois beaux spécimens de ferronnerie française du XVe siècle que M. Gleizes a exposés. L'un est une serrure avec verrou à poignée pendante, semblable à la belle serrurerie des clôtures en bois des chapelles absidales de la cathédrale d'Évreux; les deux autres sont les pentures et les serrures de deux panneaux en bois sculpté d'une crédence. Ces pièces sont formées de trois épaisseurs de fer, exécutées et achevées à part, puis ajustées et assujetties ensemble par des rivets. La première forme l'ossature extérieure; elle est en fer épais, forgé suivant les contours que l'on veut donner à la pièce, et limé pour lui donner les mêmes profils qu'à l'architecture. Parfois, comme sur la serrure de M. Gleizes, des figures assez barbares et obtenues au marteau et à la lime y sont ajustées. La seconde est en tôle repercée à jour, limée en chanfrein sur les bords des ajours pour figurer le réseau. La troisième en tôle plus mince est également repercée pour former les divisions intérieures du réseau, lesquelles sont aussi en troisième plan dans l'architecture.

Un morceau de drap ou de maroquin rouge placé par-dessous fait valoir le dessin, comme fait un vitrail dans une fenêtre.

C'est par ce procédé, qui peut être simplifié en n'employant que deux épaisseurs, qu'ont été exécutés les petits croffrets en fer formés d'un réseau à jour exposés par MM. Gœpp, Dauriac et Poulet. C'est encore par ce procédé qu'a été fabriquée la réserve eucharistique en forme de

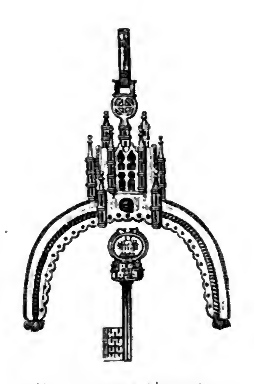
lanterne exagone, surmontée d'une pyramide, exposée par M. Germeau.

Cette méthode fut aussi adoptée par les orfèvres, comme le prouve l'agrafe de chape en argent, appartenant à M. Basilewski, où un petit château formé de pièces rapportés les unes en avant des autres se détache sur un fond émaillé de bleu, circonscrit par les six lobes d'une rosace. Travail italien, ce nous semble.

Cette mode de figurer des châteaux avec des pièces de rapport nous semble assez ordinaire à cette époque, car nous la voyons suivie pour orner une clef ainsi qu'une monture d'escarcelle qui appartiennent à M. Joseph Fau et que nous reproduisons comme la meilleure preuve de la connexité, en ces époques, du travail du fer et du travail des métaux précieux.

Au XVIe siècle la ciselure prend le dessus, et les exemples ne manquent point au Musée rétrospectif, soit parmi la ferronnerie, soit surtout parmi les armes, pour montrer que le travail du fer ne périclita pas en se transformant.

ALFRED DARCEL.



CLEF ET MONTURE D'ESCARCELLE.

Collection de M. Joseph Fau.

Digitized by Google

GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

LIVRE TROISIÈME.

PEINTURE

VIII.

BIEN QUE LE PEINTRE QUI COMPOSE SON TABLEAU
DOIVE ABSOLUMENT CONNAITRE LES LOIS DE LA PERSPECTIVE
ET S'Y SOUMETTRE,
L'OBSERVATION MÊME DE CES LOIS COMPORTE UNE PART
NÉCESSAIRE FAITE AU SENTIMENT.

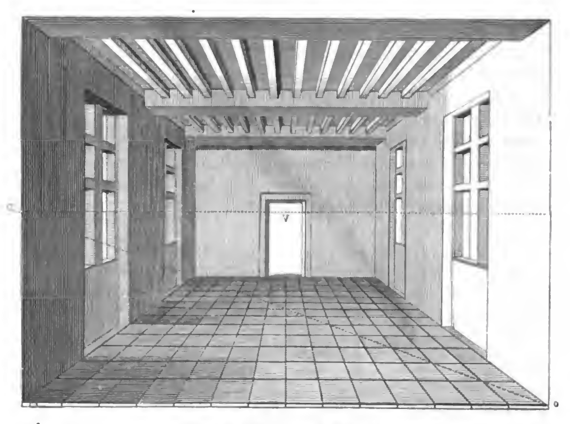


A peinture devant creuser des profondeurs fictives sur une surface plane, et donner à ces profondeurs la même apparence qu'elles auraient dans la nature, le peintre ne saurait se passer de connaître la perspective, qui est justement la science des lignes et des couleurs apparentes.

Suivant la manière dont notre œil est conformé, la hauteur et le volume de tous les objets diminuent en proportion de la distance où il les voit, et toutes les lignes parallèles au rayon visuel semblent converger vers le point de l'horizon sur lequel se dirigent nos regards. Les unes s'abaissent, les autres s'élèvent, et toutes vont se réunir à ce point qui est à la hauteur de notre

Digitized by Google

œil et qui se nomme le *point de vue*. D'autre part, à mesure que les objets s'éloignent de nous, le contour en devient moins tranchant, la forme plus vague, et la couleur atténuée en est plus indécise. Ce qui était anguleux s'arrondit, ce qui était brillant se décolore; les couches d'air qui s'interposent entre les choses regardées et l'œil qui les regarde, sont comme un voile qui les rend confuses, et si l'atmosphère est épaisse et chargée de vapeurs, la confusion augmente et le spectacle se



V, point de vue. D, point de distance.
Les lignes perpendiculaires au tableau concourent au point de vue.
Toutes les lignes horizontales (C D) formant un angle de 45 degrés avec le tableau concourent au point de distance (D).

perd. Ces deux phénomènes — la convergence des lignes fuyantes et la dégradation des couleurs — ont donné lieu à distinguer en peinture deux sortes de perspectives, la perspective *linéaire* et la perspective *aérienne*. Celle-ci ne s'impose au peintre que lorsqu'il exécute son tableau, lorsqu'il y met, avec les couleurs, les lumières et les ombres; nous en parlerons, quand il sera question du clair-obscur, du coloris et de la touche. L'artiste, au moment où il dispose son tableau, c'est-à-dire au moment où il assigne à chaque figure et à chaque objet la place qu'ils devront y occuper, l'artiste ne fait encore que de la perspective *linéaire*.

Digitized by Google

Maintenant, qu'est-ce qu'un tableau dans la peinture proprement dite? C'est la représentation d'une scène dont l'ensemble peut être embrassé d'un coup d'œil. L'homme n'ayant qu'une seule âme, ses deux yeux ne lui donnent qu'une seule vue. L'unité est donc essentielle à tout spectacle qui s'adresse à l'âme. S'agit-il simplement d'amuser le regard par des artifices d'optique et de tenir en haleine la curiosité du spectateur en lui procurant, dans une suite de scènes variées, les plaisirs d'une illusion momentanée et matérielle, l'unité n'est plus nécessaire alors, parce que l'artiste, au lieu de concevoir une peinture, n'a plus qu'à machiner un panorama. Au contraire, dès que le peintre veut exprimer une pensée ou éveiller un sentiment, il est indispensable que l'action soit une, c'est-à-dire que toutes les parties du tableau concourent à une action dominante. Mais l'unité d'action est inséparable de l'unité de lieu, et l'unité de lieu entraîne l'unité du point de vue, sans laquelle le spectateur tiraillé en divers sens serait comme transporté en plusieurs endroits à la fois. Il semble donc que l'unité soit plus nécessaire encore dans un poëme d'images et de couleurs que dans un poëme écrit ou dans une tragédie jouée, parce qu'en peinture, le lieu est immuable, le temps indivisible et l'action instantanée.

Cela posé, comment s'y prendra l'artiste, pour soumettre à l'unité d'un point de vue la scène que son imagination a inventée ou celle qu'il évoque par le souvenir? L'expérience nous enseigne que nos yeux ne peuvent embrasser un objet d'un seul regard qu'à une distance égale environ à trois fois la plus grande dimension de cet objet. Par exemple, pour saisir d'un coup d'œil un bâton qui a un mètre de longueur, il faut se placer à la distance de trois mètres, si l'on est doué d'une vue ordinaire. Supposons que le peintre se mette à la fenêtre de sa chambre, pour regarder la campagne : les objets qui se présenteront à sa vue seront si nombreux et occuperont une si vaste étendue, qu'il lui faudra tourner la tête et promener ses regards dans le paysage pour en voir, l'une après l'autre, les diverses parties. S'il rentre à reculons dans sa chambre, l'étendue diminuera, et si l'ouverture de la croisée a un mètre de large, et qu'il s'en éloigne de trois mètres, cette distance lui fournira la mesure de l'espace qu'il peut embrasser d'un regard. La croisée sera le cadre tout tracé de son tableau, et si l'on suppose qu'au lieu de toile ou de papier, ce soit un seul carreau de verre qui remplisse le vide, et que l'artiste avec un long crayon puisse calquer sur la vitre les contours des objets tels qu'ils viennent s'y projeter, son calque sera la représentation exacte du paysage qui se trouvera tracé suivant les règles de la perspective, puisque la perspective se sera dessinée d'elle-même.

Digitized by Google

De ce qui précède, il résulte qu'un dessinateur à l'œil exercé, à l'œil juste, pourrait mettre assez bien en perspective tout ce qu'il dessine, sans le secours des opérations géométriques; mais il faudrait, pour cela, que le tableau dont il fait le tracé fût toujours assez beau et assez conforme à son sentiment pour demeurer invariable; car si l'artiste veut y déplacer une ligne, y changer une figure, supprimer un rocher ou un arbre, ajouter un édifice, ou simplement éloigner ce qui était proche et rapprocher ce qui était loin, la justesse de son coup d'œil ne lui suffira plus, et la perspective ne venant plus se dessiner d'elle-même sur la vitre transformée en toile, le peintre aura besoin de recourir aux lois que l'observation a découvertes et que la géométrie a précisées.

Elles sont simples, elles sont intéressantes et admirables par leur simplicité même, les lois de la perspective. L'antiquité les a connues, et déjà au v[e] siècle avant notre ère, les Athéniens qui assistaient aux tragédies d'Eschyle, purent admirer sur la scène une architecture feinte tracée par Agatharcus. Deux élèves de cet artiste géomètre, Démocrite et Anaxagoras, publièrent la théorie de la perspective, et, plus tard, Pamphyle l'enseigna publiquement à Sicyone. A l'époque de la Renaissance, la perspective fut retrouvée ou réinventée par les maîtres italiens qui florissaient au xv[e] siècle, tels que Brunelleschi, Masaccio, Paolo Uccello et Piero della Francesca. Celui-ci en écrivit un traité qui est resté manuscrit; Uccello en fit ses délices; il y consacra sa vie, il y consuma ses jours et ses nuits, disant à sa femme qui l'invitait au sommeil : Oh! quelle douce chose que la perspective! *Oh! che dolce cosa è questa prospettiva!...* De nos jours, l'illustre géomètre Monge, s'appuyant sur la géométrie descriptive dont il avait fait un corps de science, a fourni la démonstration rigoureuse de la perspective, alors que les livres d'Albert Dürer, de Jean Cousin, de Peruzzi, de Serlio, de Vignole, de Dubreuil et celui de Desargues, mis en lumière par Abraham Bosse, ne contenaient guère que des résultats affirmés. Aujourd'hui la perspective, exposée avec clarté dans les *Éléments* de Valenciennes; animée par l'esprit dans les divers ouvrages d'Adhémar; considérée par M. de La Gournerie dans ses effets et dans ses rapports avec la peinture et la décoration théâtrale; simplifiée dans la nouvelle *Théorie* de Sutter, la perspective, disons-nous, peut être apprise facilement et à fond.

En étudiant ces auteurs, l'artiste apprendra que — le tableau étant généralement considéré comme une surface plane placée verticalement — l'on doit préluder aux opérations de perspective en établissant trois lignes. La première est la ligne fondamentale ou *ligne de terre*, qui

Digitized by Google

n'est autre que la base du tableau; la seconde est *la ligne d'horizon*, qui est toujours à la hauteur de l'œil, et qui détermine le dessus et le dessous des objets regardés; la troisième est une ligne verticale qui coupe à angles droits les deux premières, et qui, ordinairement, divise le tableau en deux parties égales.

Le point où le rayon visuel perpendiculaire au tableau rencontre le tableau, s'appelle en perspective le *point de vue*. Il se trouve à l'extrémité du rayon, qui va de l'œil du spectateur à l'horizon, et comme l'horizon monte à mesure que l'œil monte, et descend à mesure que l'œil descend, c'est toujours à l'horizon qu'aboutit le rayon visuel, quelle que soit son élévation sur la verticale.

Le point de vue et la ligne d'horizon étant déterminés sur le tableau, il reste à mesurer la distance où devra se mettre le spectateur, pour voir le tableau comme le peintre l'a vu; en d'autres termes, il reste à mesurer la longueur du rayon visuel. Ce rayon étant perpendiculaire à l'œil, n'est pour l'œil qu'un point. Pour le voir en véritable grandeur, on le suppose rabattu sur la ligne d'horizon prolongée, et le point où finit cette ligne rabattue, se nomme le *point de distance*, lequel doit donc être aussi éloigné du point de vue que le spectateur sera éloigné du tableau. Tels sont les deux points et les trois lignes qui servent à construire toute bonne perspective. Il faut aussi tenir compte des exceptions assez nombreuses que peuvent présenter certains objets, qui n'ont aucun rapport de régularité avec le tableau — comme par exemple, une chaise renversée au hasard dans une chambre — et dont les lignes horizontales vont aboutir à un *point accidentel*, placé à l'horizon. Que si l'on suppose la chaise renversée sur une autre, de manière à être inclinée sur le plancher ou à présenter ses quatre pieds en l'air, le point accidentel serait placé au-dessous ou au-dessus de l'horizon.

En résumé, les maîtres de perspective enseigneront à l'artiste :

Que toutes les lignes perpendiculaires au tableau concourent au point de vue;

Que toutes les lignes parallèles à la base du tableau ont leur apparence perspective parallèle à cette base;

Que toutes les lignes horizontales formant avec le tableau un angle de 45 degrés concourent au point de distance;

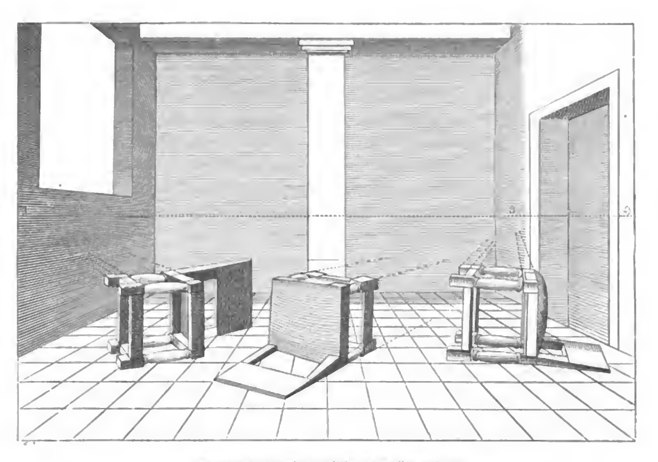
Que toutes les lignes horizontales parallèles entre elles, mais non pas au tableau, concourent à un même point sur la ligne d'horizon;

Que toutes les lignes obliques parallèles concourent à un point qui peut être au-dessus ou au-dessous de l'horizon, en dedans ou en dehors du tableau, suivant la situation de ces lignes;

Digitized by Google

Qu'en un mot, tous les objets diminuent en tous sens à mesure qu'ils s'éloignent de l'observateur.

. Ainsi, le point de vue étant placé au centre de la composition y forme une étoile, dont les rayons seraient les lignes fuyantes perpendiculaires au tableau, et comme les unes descendent à l'horizon et que les autres



Les lignes horizontales parallèles entre elles, mais non pas au tableau, concourent à un même point dit accidentel (G, GG) sur la ligne d'horizon. Si les parallèles n'étaient pas horizontales, le point de concours serait au-dessus ou au-dessous de l'horizon.

y montent, la ligne d'horizon se trouve diviser le tableau en deux éventails ouverts en sens inverse, et coupés par les quatre côtés du cadre et par les lignes parallèles à ces côtés.

Rapprochement remarquable! la vue de notre œil ressemble parfaitement à la vue de notre raison, et l'optique est dans la nature ce qu'elle est dans la philosophie. La différence du point de vue change la perspective morale des idées comme la perspective linéaire des choses, et suivant le point de distance auquel se place notre esprit, il ne saisit que des détails dont l'importance le trompe, ou il embrasse l'ensemble dont la grandeur

Digitized by Google

l'éclaire. Au surplus, la perspective physique, si rigoureuse qu'elle soit sous la règle et le compas du géomètre, reste soumise à l'empire du sentiment. Louis David disait à ses élèves : « D'autres peintres savent mieux que moi la perspective, mais ne la sentent pas aussi bien. » Cette parole signifiait assez clairement que le savoir ne suffit pas à l'artiste, quand il trace la perspective de son tableau, et qu'il y faut une part faite au sentiment. Nous allons voir, en effet, que le sentiment doit guider une à une toutes les opérations du peintre, et déterminer ainsi la hauteur de l'horizon, le choix du point de vue, le choix du point de distance et l'ouverture plus ou moins grande de l'angle optique.

La hauteur de l'horizon. Bien que la ligne de l'horizon ait une courbure produite par la sphéricité de la terre, cette courbure est tellement microscopique et inappréciable, qu'elle peut être remplacée par une ligne droite. Mais à quelle hauteur tracer l'horizon? Si l'on veut peindre un tableau de marine, l'horizon sera naturellement la ligne qui sépare le ciel de la mer, car l'horizon n'est autre chose que le niveau de la mer, que nous apercevrions, si les terres et les montagnes qui nous le cachent étaient transparentes. Maintenant, le goût dit assez que la hauteur de l'horizon dans le tableau dépendra du sujet que le peintre a choisi et du nombre des figures qu'il doit mettre en scène.

S'agit-il de représenter une fête publique, comme la *Kermesse* de Rubens, ou un festin magnifique, comme les *Noces de Cana* de Paul Véronèse, il est sensible qu'il faudra élever l'horizon pour faire voir le plus grand nombre possible de personnages et dérouler la scène aux yeux du spectateur telle qu'il la verrait s'il était placé sur une terrasse ou derrière une fenêtre qui serait pour lui le cadre du tableau. David voulant peindre le *Serment du jeu de paume*, s'est supposé debout sur une table d'où il aurait vu tous les groupes et tous les mouvements de l'assemblée. Gros, pour développer le sinistre champ de bataille d'Eylau, a placé l'horizon à la hauteur d'une éminence d'où il aurait embrassé dans son étendue le spectacle entier de ce grand désastre : « Lorsque le tableau, dit Adhémar (*Supplément au traité de perspective*), représente un salon dans lequel plusieurs personnes sont réunies, les unes assises, les autres debout, on placera l'horizon à la hauteur d'une personne debout. Dans ce cas, le spectateur éprouvera la même impression que s'il était debout auprès des personnes représentées dans le tableau. Si le sujet ne contient que deux ou trois personnes assises, on fera bien de placer l'horizon à la hauteur de leurs yeux. Après quelques moments d'attention, le spectateur pourra croire qu'il est lui-même assis à côté

Digitized by Google

des personnes qu'il a devant lui, et qu'il prend part à leur conversation. Mais si l'une d'elles paraît lever un peu la tête, comme si elle regardait une personne debout, il faudrait, comme dans l'exemple précédent, placer l'horizon à la hauteur d'une personne debout. »

Supposons maintenant que l'artiste ait à composer un tableau pour une place fixe, ou bien une peinture murale à une hauteur voulue, la ligne d'horizon sera choisie en conséquence, mais avec certains ménagements et au besoin certaines *tricheries* favorables au regard. Le célèbre peintre Mantegna, ayant été chargé par le marquis de Gonzague de peindre le *Triomphe de Jules César*, qui devait orner le palais de Mantoue et qui devait être placé plus haut que l'œil du spectateur, Mantegna eut soin de poser les premières figures sur la ligne de terre formant la base du tableau; il fit ensuite disparaître peu à peu les pieds et les jambes des personnages du second et du troisième plan, comme le voulaient la ligne donnée de l'horizon et les lois géométriques. De même pour les brancards, les vases, les aigles et les trophées portés en triomphe, il les dessina de bas en haut, de sorte que l'œil n'en aperçoit que le dessous. Vasari vante beaucoup cette observation scrupuleuse de la perspective. Mais faut-il toujours être vrai jusqu'au point d'étonner les yeux en leur montrant des singularités qui les déroutent? Il se peut faire que les regards soient offensés justement par les précautions qu'on aura prises pour ne les offenser point, et que le spectateur, ne se rendant pas compte de la ligne d'horizon que le peintre a choisie, trouve bizarre ce qui est pourtant justifié par la science du géomètre. L'essentiel en peinture, c'est que l'âme soit émue ou captivée, dût-on la captiver ou l'émouvoir aux dépens des lois rigoureuses de la scénographie, ou du moins par une légère infraction à ces lois.

Le point de vue. C'est toujours sur la ligne d'horizon que se trouve le point de vue; mais sur quel point de cette ligne faut-il le placer? Est-ce au beau milieu du tableau? Est-ce à droite ou à gauche, plus ou moins près du cadre? Ici encore l'artiste écoute les conseils du sentiment. Les grands maîtres, dans leurs compositions les plus fameuses, Léonard de Vinci dans la *Cène*, Raphaël dans la *Dispute*, l'*Héliodore* et l'*École d'Athènes*, Poussin dans le *Jugement de Salomon*, Lesueur dans le *Saint Paul à Éphèse*, ont fixé leur point de vue, soit au centre du tableau, c'est-à-dire à l'intersection des diagonales, soit à égale distance des lignes latérales du cadre. Il en résulte une symétrie qui a quelque chose de grave, de calme, de majestueux qui convient parfaitement aux sujets religieux et aux scènes imposantes de l'histoire. L'équilibre optique pro-

Digitized by Google

duit par l'égalité des masses qui se correspondent, procure à l'esprit une sorte de pondération morale. Partout où l'architecture fournit une perspective clairement écrite, le point de vue placé au milieu de la scène y appelle tout d'abord l'attention du spectateur, et ensuite l'y rappelle. Si par exemple, Jésus-Christ est assis au centre du tableau dans la Cène des apôtres, les lignes qui concourent au point de vue ramènent constamment le rayon visuel sur la figure dominante, là où est le nœud du drame, là où se concentre l'émotion, là où reviennent sans cesse les regards de l'âme. Salomon, siégeant sur le trône où il va rendre la justice, me paraît encore plus équitable à la place où le peintre nous le fait voir, dans une composition dont le balancement rigoureux semble une allusion à la souveraine impartialité du juge qui en occupe le centre. Et si nous voulions emprunter de l'art contemporain un exemple illustre, nous verrions l'auteur de l'*Apothéose d'Homère* ajouter à la solennité de son ordonnance un auguste équilibre en choisissant le point de vue que la symétrie indiquait, pour y placer la figure vénérable du poëte, entre l'Iliade et l'Odyssée, dans l'axe même du temple où il va être déifié et qui sert de fond au spectacle de son couronnement.

Il est toutefois d'excellents peintres qui ont le plus souvent porté leur point de vue sur un côté du tableau, non loin du bord. Lesueur lui-même dans les vingt-deux compositions si admirables, dont la suite forme la *Vie de saint Bruno*, a presque toujours supposé le spectateur à droite ou à gauche de la ligne médiane. Il y a plus, quelquefois son point de vue est fixé sur l'une des lignes latérales du cadre, de sorte qu'il y a telle composition qui paraît n'être que la moitié d'une autre, par exemple celle qui représente saint Bruno distribuant son bien aux pauvres. On peut croire que ces images tranquilles et douces de la vie des cloîtres, ces scènes d'une austérité mélancolique gagneraient à présenter plus de pondération perspective, moins d'inégalité dans les masses que sépare le point de vue. Mais il est juste d'observer que des compositions formant une seule histoire, un seul tout, peuvent se compléter pour le regard de façon qu'un tableau fasse équilibre à celui qui le précède ou qui le suit. On dirait, au surplus, que Lesueur, en rejetant son point de vue au coin du tableau, a voulu exprimer l'éloignement des regards profanes, et soulever seulement un coin du voile qui cache aux cénobites les choses du monde.

Raphaël, dans les scènes les plus mouvementées, conserve la position centrale du point de vue, et il oppose ainsi à l'agitation des figures le calme d'une architecture pondérée. En peignant sa fresque sublime de l'*Héliodore*, où l'on voit le voleur sacrilége renversé par un cavalier

miraculeux, et fouetté de verges par deux anges qui ont fendu l'air, rapides comme de purs esprits, Raphaël a songé sans doute au contraste que produirait la tranquillité d'une architecture symétrique avec le mouvement impétueux du cavalier céleste qui renverse Héliodore, et des anges qui le frappent de verges, tandis que le sacrificateur Onias, au fond du sanctuaire où conduisent toutes les lignes fuyantes de la perspective, demande encore à Jéhovah le miracle qui déjà s'est accompli foudroyant et soudain comme l'éclair.

L'équilibre qu'engendre la situation du point de vue au milieu de la ligne d'horizon, peut donc servir, tantôt à fortifier l'assiette du tableau, s'il est calme, tantôt à en faire ressortir le mouvement, s'il est dramatique. Mais l'exemple de Raphaël nous suggère une autre observation : c'est que dans la peinture murale, l'architecture réelle commande à l'architecture feinte, et qu'il serait choquant de percer sur un mur une perspective qui supposerait le spectateur à une place impossible et qui dès lors serait démentie par la construction environnante.

La part du sentiment demeure si grande en peinture, même lorsque la géométrie s'y installe, que tel grand peintre s'est cru permis d'employer *deux lignes d'horizon* dans un seul tableau, et s'est fait pardonner cette licence. Paul Véronèse en a usé dans les *Noces de Cana*, en considérant la ligne d'horizon non plus comme une ligne sans épaisseur, mais au contraire comme une zone, qui permettrait deux points de concours, l'un plus élevé que l'autre. Véronèse l'a fait pour deux raisons : d'abord parce que la haute architecture du tableau eût présenté des lignes trop plongeantes, dont la direction vers un seul point eût été précipitée et sans grâce; ensuite parce qu'en présence d'un tableau si vaste, rempli d'épisodes et sans unité rigoureuse, puisqu'il ne devait exprimer que la joie générale et l'agréable désordre d'un festin où Jésus lui-même ne joue que le rôle d'un convive, le spectateur devait s'intéresser successivement aux différents groupes et se promener devant la toile plutôt que de mettre son œil au point de vue.

Le point de distance, celui qui marque la distance du spectateur au tableau, est encore soumis à l'empire du sentiment. Balthasar Peruzzi et Raphaël, au dire de Lomazzo (*Trattato della pittura*) pensaient « que l'artiste qui veut peindre la façade d'une maison dans une rue étroite n'est pas tenu de représenter les objets selon la distance de la muraille opposée; mais qu'il doit les dessiner suivant une distance imaginaire, supposée plus grande, et qui serait égale à trois fois la hauteur de la façade, sans quoi les figures peintes sembleraient trébucher et tomber en

Digitized by Google

arrière, *trabbocare e cadersi addosso.* « Aujourd'hui, c'est une règle consacrée pour les dessinateurs qui ont à mettre en perspective l'intérieur d'une chambre ou d'une galerie, de le dessiner non pas tel qu'ils le voient, mais tel qu'ils le verraient s'ils pouvaient reculer à une distance qui suppose le renversement du mur auquel ils s'appuient. Bien que cette distance soit arbitraire, il la faut assez grande dans tous les cas pour que le spectateur puisse embrasser l'ensemble du tableau d'un coup d'œil, sans remuer la tête, faute de quoi les objets rapprochés du cadre subiraient ces déformations monstrueuses qu'on appelle, en perspective, des *anamorphoses.* Une colonne, par exemple, montrant sa base vue d'en haut, et son chapiteau vu d'en bas, serait un membre d'architecture méconnaissable par la brusque diminution du chapiteau qui semblerait tomber en dedans, et de la base qui semblerait tomber en dehors. Chacun a pu remarquer les déformations angulaires que présentent les photographies du palais de la Bourse, à Paris. Pour éviter de pareilles déformations et avoir une vue agréable du monument, il aurait fallu au photographe une reculée que les constructions environnantes ont rendue impossible. Cette reculée, le peintre se la procure fictivement par les méthodes de la perspective, qui lui permettent de rectifier ce qu'il voit, en le dessinant comme il le verrait d'une distance convenable. Quant au photographe qui veut avoir un portrait fidèle, sans diminution des extrémités, il faut (selon MM. Babinet et de la Gournerie) qu'il place son objectif à dix mètres du modèle.

Non, la vérité mathématique n'est pas de même nature que la vérité pittoresque. Aussi bien, il arrive à tout moment que la géométrie dit une chose et que notre âme en dit une autre. Si je vois un homme à cinq pas, son diamètre apparent est double de ce qu'il était, quand je le voyais à dix pas : la science l'affirme, et elle ne se trompe point; cependant cet homme me paraîtra toujours de la même grandeur, et l'erreur de mon âme sera aussi infaillible que la vérité du géomètre. C'est là un mystère que les mathématiques n'expliqueront point, comme Voltaire l'observe dans la *Philosophie de Newton.* « Quelque supposition que l'on fasse, dit-il, l'angle sous lequel je vois un homme à cinq pas est toujours double ou environ de l'angle sous lequel je le vois à dix pas, et ni la géométrie ni la physique ne résoudront ce problème. » Il faut, en effet, autre chose que la physique et la géométrie pour expliquer comment le témoignage de nos yeux est contredit à ce point par un arrêt du sentiment, et comment une vérité incontestable peut être vaincue par un mensonge irrésistible.

Digitized by Google

L'angle optique. L'angle dont parle ici Voltaire est l'angle optique. On appelle ainsi l'angle formé par deux rayons visuels, qui vont du centre de l'œil aux extrémités de l'objet vu. L'ouverture de l'angle optique dépend de la distance du spectateur au tableau, car plus un objet se rapproche de notre œil, plus notre œil s'ouvre pour le voir. Mais cet angle ne saurait être plus grand que l'angle droit; en d'autres termes, le plus grand espace que l'œil puisse embrasser est compris dans le quart de la circonférence. En peinture, toute représentation doit être vue sous un seul angle optique ou, comme dit Léonard de Vinci, d'une seule fenêtre : *la pittura deve esser vista da una sola finestra.* Par cette fenêtre de l'œil, notre esprit ne peut embrasser qu'un seul tableau à la fois. Encore les rayons visuels qui le lui transmettent sont-ils d'une force très-inégale. Le seul rayon puissant est celui qui est perpendiculaire à la rétine, tous les autres s'affaiblissant à mesure qu'ils s'éloignent de ce rayon normal, de sorte que plus l'angle est ouvert par le rapprochement du spectateur, plus il contient de rayons faibles; plus l'angle se rétrécit par la distance de l'objet, plus il contient de rayons puissants. Aussi les personnes qui ont la vue basse sont-elles portées à cligner les yeux, afin de concentrer leur vision en rapprochant les rayons extrêmes, qui sont faibles, du rayon normal, qui est seul fort.

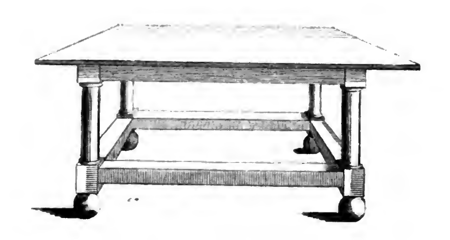
Mais tandis que les rayons obliques deviennent plus faibles, les objets en s'éloignant se rapetissent, de même qu'ils se décolorent et se confondent. Ainsi, l'homme ne saurait voir dans leur véritable grandeur, autrement dit, *en géométral,* que les choses qui sont perpendiculaires à sa rétine et à la distance voulue, car le *géométral,* c'est l'image d'un objet vu par un œil aussi grand que lui, dans sa dimension réelle; tout ce qui est plus grand que notre œil est vu *en perspective,* c'est-à-dire dans sa dimension apparente.

Étrange et bienfaisante illusion, qui témoigne à la fois de notre petitesse et de notre grandeur! Il n'est sans doute que l'œil de Dieu qui puisse voir l'univers en géométral; l'homme dans son infirmité n'en saisit partout que des raccourcis. Toutefois, comme si la nature entière lui était soumise, il y promène son regard intelligent, et chacun de ses mouvements faisant varier son point de vue, les lignes viennent d'elles-mêmes y concourir et lui former un spectacle toujours changeant, toujours nouveau. La perspective est, pour ainsi parler, l'idéal des choses visibles, et il n'est pas surprenant que ce vieux maître italien en ait vanté la douceur. Mais cet idéal, comme l'autre, nous échappe sans cesse et nous fuit. Toujours à la portée de nos regards, il est toujours insaisissable. A mesure que l'homme s'avance vers son horizon,

Digitized by Google

son horizon recule devant lui, et les lignes qui paraissaient se réunir au plus profond du lointain demeurent éternellement séparées dans leur convergence éternelle. De sorte que l'homme porte en lui comme une poésie mobile qui obéit à la volonté de ses mouvements, et qui semble nous avoir été donnée pour voiler la nudité du vrai, pour corriger la rigueur de l'absolu, et pour adoucir à nos yeux les lois inexorables de la divine géométrie.

CHARLES BLANC.



Digitized by Google

UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

MUSÉE RÉTROSPECTIF

LA RENAISSANCE

ET LES TEMPS MODERNES

III.

BIJOUTERIE. — HORLOGERIE.



Avant de poursuivre l'étude que nous avons commencée, nous devons, pour un instant, revenir sur nos pas. Il nous faut réparer quelques oublis; il nous faut surtout ranger à leur ordre les œuvres, si intéressantes d'ailleurs, dont le musée rétrospectif s'est enrichi depuis notre première promenade. Nous ne sommes pas de l'école de l'abbé de Vertot : notre siége était fait; mais voici qu'il nous arrive des documents si précieux que nous recommençons notre siége. A l'heure où s'achevait notre travail, un amateur qui, dans les ventes fameuses, traite d'égal à égal avec les plus hautes puissances, M. le marquis d'Hertfort envoyait à l'exposition des Champs-Élysées un choix de chefs-d'œuvre conquis sur tous les champs de bataille. Dès ce jour, que l'Union centrale pourra compter parmi ses meilleurs, le

Digitized by Google

musée rétrospectif a eu, pour les curiosités des deux derniers siècles, une salle analogue à cette galerie H, qui fut une des gloires de l'exposition de Manchester, et où l'on avait groupé à part la *contribution* de M. le marquis d'Hertford. Une fête pareille nous est offerte aujourd'hui; il ne s'agit point de tableaux comme à Manchester, et nous n'avons à admirer ici ni la *Dame à l'éventail* de Vélasquez, ni l'*Arc-en-ciel* de Rubens, ni le *Jean Pellicorne* de Rembrandt, ni la Nelly O'Brien de Reynolds, cette enchanteresse à laquelle nous sommes restés fidèles depuis huit ans, longue période dans la vie d'un peuple, plus longue encore dans la vie d'un amoureux. Il s'agit aujourd'hui d'objets de toute sorte, bronzes, marbres, meubles, tapisseries, armes et porcelaines, pièces exquises et rares, documents inappréciables pour celui qui aura le courage et le bonheur d'écrire l'histoire du mobilier en France. Les œuvres du XVIIIe siècle dominent dans cette collection et lui donnent un caractère particulier de richesse et de fantaisie. Tout respire ici le luxe heureux d'une époque où toutes les industries eurent de la grâce, où tous les arts eurent de l'esprit.

Le génie inspirateur qu'on révère dans cette succursale du temple de Cnide, le dieu dont chaque monument raconte les douces victoires, c'est l'Amour. Bouchardon nous le montre d'abord se taillant un arc dans la massue d'Hercule, une de ses plus grandes victimes. Ce marbre, qui, par ses dimensions modérées et son style indécis, tient le milieu entre la statue et la statuette, porte la date de 1744. C'est une répétition réduite de la figure qui passa longtemps pour un des chefs-d'œuvre du maître. M. de Caylus, Mariette et Voltaire lui même, ont, grâce au ciel, si longuement parlé de l'*Amour* de Bouchardon, qu'il n'est pas nécessaire de lui consacrer aujourd'hui « beaucoup d'écriture. » On sait par les *Archives de l'art français*, que la statue originale, commandée par Louis XV en 1740, ne fut achevée que dix ans après. A la suite d'un court séjour à Versailles, elle fut placée à Choisy, et, vers la fin du siècle, elle fut transportée au Louvre, où elle est encore. Il en existe à Trianon une reproduction dont les dimensions sont pareilles. Quant à l'exemplaire que nous révèle la collection de lord Hertford, et dont les biographes n'ont point parlé, on peut le considérer comme la première édition de l'œuvre, je veux dire la première traduction en marbre de la figure que Bouchardon avait d'abord ébauchée en terre cuite. Nos amis du XVIIIe siècle se sont un peu compromis à propos de cet *Amour*. « M. Bouchardon est notre Phidias, » écrivait Voltaire. Il a su, répliquait Mariette, « allier les grâces du Corrége avec la pureté de dessin de l'antique. » Voltaire n'était pas de notre corporation, il était mal informé

Digitized by Google

sur la question d'art, et nous devons lui pardonner l'énormité de son dire; mais sous la plume de Mariette, si bon juge d'ordinaire, l'éloge de l'*Amour se taillant un arc* a de quoi surprendre, et plus d'un spectateur s'étonnera que Corrége et l'antique aient pu ici être mis en cause. Il est certain que, l'ingéniosité du motif étant d'ailleurs reconnue et proclamée, l'œuvre reste petite et grêle; la silhouette générale n'est rien moins qu'heureuse, et qui sait? si la figure méritait d'être vantée, ce serait peut-être parce que, grâce à une sorte de réalisme emprunté au modèle qui a posé devant lui, Bouchardon a assez bien exprimé les maigreurs de l'adolescence. Évidemment, Mariette s'est mépris : Corrége n'a point été consulté, et l'antique pas davantage.

La figure de marbre qui, dans la collection de lord Hertford, sert de pendant à l'*Amour* de Bouchardon, est due au ciseau, un peu inégal, de Jean-Baptiste Lemoyne. Cette statue qui représente, si l'on veut, le *Printemps*, et qui est datée de 1755, a tous les caractères d'un portrait. La petite personne dont l'artiste a reproduit l'image n'était point jolie; la tête est ronde, peu avenante, médiocrement spirituelle; mais le costume très-abrégé n'est pas sans grâce. La jeune femme tient dans sa robe relevée toute une moisson de roses; elle marche alerte et légère, et les fleurs naissent sous ses pas. Vue de profil, la figure montre une longue ligne élégante et bien rhythmée.

Les habiles gens qui ont disposé en un si bel ordre les curiosités de la collection du marquis d'Hertford, ont placé sur un meuble voisin une autre statuette de femme, dont l'auteur est demeuré inconnu, et à propos de laquelle nous voudrions provoquer le zèle des chercheurs. C'est une bergère un peu court vêtue, qui relève sa robe comme si elle voulait laver au clair ruisseau ses jolis petits pieds de marbre. Les dimensions de la figure, son attitude légèrement infléchie, le caractère de la tête, tout indique qu'elle a été faite pour servir de pendant à la *Baigneuse* de Falconet. La manufacture de Sèvres ne manqua pas en effet de s'emparer de ce modèle, qui était tout à fait selon son gré, et il n'est pas rare de le rencontrer exécuté en biscuit, pour faire vis-à-vis à la fameuse *Baigneuse*. Les archives, malheureusement bien incomplètes de la manufacture, nous diront peut-être un jour à qui doit être restituée cette jolie figurine.

Nous ne quitterons pas le salon de lord Hertford sans signaler, plutôt à cause de son intérêt historique que de sa beauté, un médaillon représentant le portrait d'un personnage du XVIIIe siècle, et qui est signé : *Canova fecit* 1786. Nous ne sommes pas habitués à rencontrer en France des Canova de cette date et de ce style. L'œuvre est en réalité

Digitized by Google

peu significative, mais elle nous dit comment le sculpteur vénitien a débuté. Les réformateurs sont souvent timides à l'origine. Dans sa première jeunesse, David peignait des Boucher; Canova — ce marbre nous le prouve — a commencé par faire des Lemoyne.

Pour compléter l'examen des sculptures exposées par lord Hertford, il reste à mentionner un petit bronze italien du XVIe siècle qui a figuré avec honneur à la vente de M. le comte Pourtalès. Les amateurs y reconnaîtront avec plaisir la statuette de cette femme nue, qui, la jambe droite croisée sur la jambe gauche, relève harmonieusement ses bras et achève de natter sa chevelure. C'est là de l'art élégant, simple et superbe, et la chaude coloration du bronze florentin donne à cette figurine je ne sais quoi de souple et de vivant.

Nous reviendrons plus tard chez lord Hertford; mais en courant à l'aventure dans les salles déjà visitées, nous avons découvert un bas-relief de bronze, récemment envoyé par madame la vicomtesse de Janzé. Cette pièce capitale, exposée aujourd'hui à la place qu'occupait l'autre mois le beau *Scipion* de M. Rattier, n'est rien moins qu'une œuvre indiscutable du sculpteur padouan Andrea Riccio. Cet habile maître est mort en 1532, mais dans le cercle lombardo-vénitien où il s'est formé, il a certainement connu Mantègna, et il a goûté sa haute façon d'interpréter l'antique. Nous trouvons la trace de cette sévère influence dans le bas-relief de madame de Janzé : l'artiste y a représenté le *Christ porté au tombeau*, et il a réuni, autour du cadavre roidi par la mort, tout un groupe vivant de figures actives, remuantes, désolées. Il y a dans quelques têtes, dans celles des femmes surtout, une immense douleur. Et cependant tout cela est contenu, et, dans leur farouche énergie, les porteurs du Christ, les disciples qui veillent autour du tombeau, les soldats qui se mêlent à la foule, gardent un caractère presque romain. Sur un vase de parfum que tient un des personnages se trouve la marque AERDNA, qui forme, si l'on veut la lire en commençant par la fin, la signature du maître. C'est un morceau digne d'un musée, et dont il faut prendre note : de 1510 à 1520, l'art padouan en était là.

La galerie rétrospective s'est également enrichie de quelques terres cuites du XVIIIe siècle. La première dans l'ordre historique est un petit bas-relief qui appartient à M. Jadin, et qui, sons la forme lâchée de l'ébauche, montre un charmant groupe d'enfants jouant et se démenant comme des amours de Boucher. Ce bas-relief porte, avec la date de 1731, qui nous touche beaucoup, un monogramme formé d'un J et d'un R. Nous n'essayerons pas de l'expliquer. Et pourtant c'est peut-être là une œuvre d'un sculpteur — Rousseau — qui, n'ayant fait partie d'au-

Digitized by Google

cune académie, est négligé par tous les biographes. Ce Rousseau, dont le nom nous a été révélé par le compte des dépenses de madame de Pompadour, a beaucoup travaillé à Bellevue et ailleurs. Il ne reste de lui aucun ouvrage connu. Mais nous avons le pressentiment que c'était un habile homme, et depuis des années nous allons demandant des Rousseau à tous les échos d'alentour. Quoi qu'il en soit, le bas-relief exposé par M. Jadin est très-instructif dans la liberté de son exécution hardie. Clodion n'était pas encore de ce monde que nous savions déjà modeler dans l'argile de spirituelles bacchanales.

J.-B. Lemoyne, dont nous avons signalé tout à l'heure un marbre de quelque importance, a fait de charmantes terres cuites. Le buste de madame de la Popelinière, que possède le musée de Toulouse, est une œuvre de la plus délicieuse finesse. Il n'est pas dans notre pensée de placer sur le même rang le portrait qu'expose M. Jadin, et qui, d'après la note communiquée à la commission du catalogue, serait celui de la dauphine Marie-Josephe de Saxe. Nous avons des doutes sur ce point. Le buste est daté de 1749; il représente une femme de plus de dix-huit ans, âge que la princesse avait alors. En outre, Nattier et Nivelon nous ont laissé à Versailles des portraits authentiques de la dauphine : ils ne ressemblent point à la terre cuite de Lemoyne. Il y faut sans doute chercher une comédienne du théâtre ou du monde, qui, justement fière de son petit nez fripon et de son œil plein de flammes, devait jouer les amoureuses avec beaucoup de naturel. Ce buste est vraiment étincelant de gaieté et d'intelligence. — Il y a également beaucoup de vie et de pensée dans celui de Molière, par Houdon (à M. W. Burger), ainsi que dans la tête de petite fille, prêtée par M. Haas, et attribuée, non sans raison, au même sculpteur. Ce dernier buste est familier et charmant. Il est bon de retrouver ainsi la simplicité et la douce effusion du sentiment naïf chez ces artistes du XVIIIe siècle qui, s'il en fallait croire les méchants bruits que les académiques ont fait courir sur leur compte, étaient pleins de complications artificielles et de roueries.

Après avoir payé notre dette à la sculpture, il nous est permis de revenir à la bijouterie. Déjà nous avons admiré dans la collection de M. le prince Czartoryski de magnifiques joyaux du XVIe siècle : ces œuvres, précieuses à tant de titres, ne doivent pas nous faire oublier que M. Didier possède aussi de très-beaux bijoux de la même époque. Ce sont, pour la plupart, des pendants de cou ou pendeloques, dont la fantaisie, parfois un peu étrange, fait songer aux modèles que Jean Collaert a gravés dans son recueil de 1581. L'un de ces pendants figure une sirène : la tête, les épaules et les bras sont en or; le torse est formé par une perle baroque

d'une dimension exceptionnelle ; la queue, aux replis recourbés, est faite d'imbrications d'or ciselé et émaillé de vert. Un autre des bijoux de M. Didier, qui a pu, soit se suspendre au cou, soit s'attacher au chaperon comme une « enseigne, » représente un saint Georges à cheval et terrassant le dragon. La pièce est presque complétement émaillée, et elle est faite de main d'ouvrier. — Lorsqu'on lit les inventaires dressés au XVIe siècle, on rencontre fréquemment des objets pareils à ceux que nous venons de citer. Selon la mode du temps, les sujets figurés sur ces bijoux sont d'ordinaire empruntés à la mythologie, ou tout au moins au caprice décoratif qui inventa alors tant de monstres charmants; parfois aussi, en souvenir des anciennes croyances, ils sont pris dans la légende chrétienne. Le bijou prêté par M. Galichon, un des plus complets qui nous soient restés de cette époque, était destiné à orner la poitrine d'une femme de la cour ; ce n'était qu'un objet de toilette et de luxe, et cependant les figurines émaillées, qui en forment la partie centrale, représentent la Charité pressant contre son sein deux petits enfants. Ces figurines, de dimension très-restreinte, sont posées sur un enchevêtrement de rameaux d'or recouvert d'émail, qui se superposent les uns sur les autres et s'entre-croisent de façon à laisser passer le jour entre leurs branchages emmêlés et à donner au bijou, non-seulement la légèreté apparente, mais aussi la légèreté réelle, condition exigée pour un bijou féminin. La *Gazette des Beaux-Arts* a confié à une main savante la gravure de cette pièce exquise.

Un examen détaillé des vitrines de l'exposition nous montrerait un choix remarquable de pendants d'oreilles, de boucles et de bagues. C'était autrefois, comme aujourd'hui, la menue monnaie de la bijouterie, et aussi le cadeau, si bien reçu d'abord et si vite oublié, que l'amant faisait à sa maîtresse. La mode, d'ailleurs, changeait à chaque saison, et, les caprices des coquettes ne durant guère, la bague était reléguée au fond de l'écrin, sinon perdue. Rien ne se perd cependant ; il nous souvient que, visitant, il y a trois mois, le musée déjà si curieux que Florence organise dans l'ancien palais du Podestat, nous y avons retrouvé, non sans surprise, quelques-uns de ces lourds anneaux que les doges de Venise jetaient dans la mer, aux jours de leurs symboliques épousailles; mais l'Adriatique, aussi capricieuse qu'une femme, n'a pas eu souci du cadeau qu'on lui faisait, et elle a laissé prendre au premier venu le bijou qui lui avait été donné. Nous n'avons rien, au musée retrospectif, d'aussi précieusement historique que les anneaux des doges ; mais nous y pouvons étudier, dans les vitrines de MM. Wasset, Didier et Spitzer, une riche collection de bagues de tous les temps et

Digitized by Google

de tous les styles. N'en parlons pas trop haut : certains orfévres, que nous connaissons, s'empresseraient de les copier pour les étrennes, dont la prochaine échéance menace déjà la bourse de tant de gens de bien.

Des textes nombreux prouvent que la bijouterie française, celle du XVIII siècle notamment, exerça sa fantaisie dans la création d'une foule de boîtes destinées aux usages familiers : les monuments, plus significatifs encore, démontrent que les bonbonnières et les tabatières furent, pendant cette époque, le luxe suprême. On faisait collection de ces menus ouvrages du caprice, comme on recherchait les tableaux ou les médailles. J'ai cité autrefois le curieux passage de Mercier qui nous apprend que les priseurs de distinction avaient des boîtes pour chaque saison, et qu'il était même de bon goût d'en changer tous les jours. A la mort du prince de Conti en 1776, on trouva chez lui près de huit cents tabatières. Les amateurs les plus passionnés sont loin aujourd'hui d'en posséder autant ; l'exposition nous en montre cependant un bon nombre, et comme l'Académie des inscriptions et belles-lettres a jusqu'à présent négligé ce grand sujet, je réunirai ici quelques notes à l'adresse du savant qui voudra entreprendre tôt ou tard la monographie de la tabatière.

Au début du XVIII[e] siècle, et sous la Régence, la boîte à tabac affecte déjà, dans sa forme et dans sa décoration, des combinaisons compliquées. Elle est volontiers faite d'écaille incrustée de dessins d'argent dans le style de Gillot. D'autres fois, les figures sont remplacées par une vague arabesque, et plus souvent encore on se contente de semer sur la blonde écaille des points d'or découpés en étoiles. Vers 1740, un certain Devair faisait dans ce genre de jolies boîtes à pastilles. La mode des tabatières en vernis Martin intervient ensuite et se prolonge assez avant dans le règne de Louis XV : nous aurons occasion d'en reparler. A la même époque, on fait grand cas de ces boîtes de fabrication allemande, dont l'armature de métal, artistement dissimulée, était recouverte de lames de nacre ou de burgau avec des inscrustations de jade, de pierre dure, accusant parfois un faible relief. Nous en avons deux charmants échantillons dans la vitrine de M. Leconte, de Versailles. Il est de tradition dans la curiosité que ces boîtes se faisaient à Dresde ; je n'y contredis point, mais je remarque que nos artistes ont fabriqué des tabatières analogues, et j'ajoute que nous connaissons le bijoutier qui les façonnait. Il se nommait Ravechet, et Gersaint le signale comme un « artiste distingué en ce genre. » Antoine de la Roque, dont le cabinet fut vendu en 1745, possédait deux boîtes de Ravechet. Il suffira d'en citer une, qui est ainsi décrite par Gersaint : « Une tabatière de forme quarrée à pans, dont le dessus et le

Digitized by Google

dessous sont de pierre de jade incrusté d'or, avec des bates de nacre de perle, ornées dans chaque milieu d'une pierre arborisée. Elle est montée à cage, avec gorge et charnière d'or. » Nous ne connaissons pas de tabatières de Ravechet; mais, d'après l'autorité que nous venons de citer, nous devons supposer que beaucoup de boîtes, qu'on regarde comme des ouvrages de Dresde, se faisaient à Paris.

Dans les tabatières de ce genre, c'est le lapidaire et non l'orfèvre qui est en cause. L'or y figure à peine, et il n'y a presque aucune trace de ciselure. A mesure qu'on avance vers la fin du règne de Louis XV, les ouvrages d'or deviennent plus nombreux. On en trouve la preuve dans les catalogues de Pierre Remy et de Poirier. Il y avait chez M. Gaignat, dont la collection fut vendue en 1768, « une grande boëte d'or contournée, avec fond frisé à papillons et fleurs émaillés en relief. » Cette boîte était l'œuvre de Joaguet, artiste d'ailleurs parfaitement inconnu. C'est aussi vers la fin du règne de Louis XV qu'il faut placer le succès des *georgettes*, auxquelles le bijoutier George avait donné son nom. Bien qu'une *georgette* ovale et décorée de trophées en or de couleurs diverses ait figuré en 1862 à l'exposition de Kensington [1], nous ne saurions dire avec exactitude quelle était la structure et la forme de ces tabatières. Peut-être y a-t-il quelques *georgettes* au musée rétrospectif; nous avons le regret de ne pouvoir les reconnaître, car cette exposition est à bien des égards comme un bal masqué où l'on passe à côté de ses meilleurs amis sans leur serrer la main.

Sous Louis XVI, nous reconnaissons un peu mieux les personnages. D'habiles orfèvres s'étaient fait de la fabrication des tabatières ou des boîtes à bonbons, ce que nous appellerions aujourd'hui une spécialité. C'est le temps de Roucel, de Ducrollay, de son élève Drais, de Mathis de Beaulieu, de Ouizille, dont on a vu passer à la vente de M. Louis Fould une jolie tabatière en malachite, et de Vachette qui est, je crois, le plus connu de tous et qui, comme Ouizille, a survécu à la révolution. Nous avons à l'Exposition des ouvrages de quelques-uns de ces artistes.

Roucel, dont le musée rétrospectif possède trois tabatières d'un goût charmant, n'est nullement le premier venu. Les *Tablettes de renommée* nous apprennent qu'en 1773 il était « connu pour tout ce qui concerne les boëtes d'or de couleur et autres bijoux précieux, émaillés et garnis. » Aussi sa boutique du quai de l'Horloge, qui portait pour enseigne :

1. Ce bijou, qui appartenait à MM. Hunt et Roskell, est ainsi décrit dans le catalogue de M. Robinson : *Oval gold box, with coloured gold trophies, made by « George à Paris. »*

Digitized by Google

Au Gros-Raisin, était-elle fréquentée des gens du bel air. Roucel prenait d'ailleurs le titre de bijoutier du roi. Comme il n'est plus fait mention de lui dans l'Almanach de 1785, nous supposons qu'il était mort à cette époque, ou, du moins, qu'il avait cessé de travailler. La vitrine de M. de Mouchy montre deux tabatières de Roucel : l'une est ornée du portrait de la marquise de Talleyrand ; l'autre, du médaillon du maréchal de Beauvau. Les curieux trouveront une troisième boîte de Roucel parmi les objets prêtés par M. Leconte, de Versailles : c'est celle qui est décorée, sur le couvercle et sur les côtés, de peintures dont le motif est emprunté à Greuze. Ces tabatières, qui portent toutes les trois le nom de l'auteur, finement gravé sur la gorge, se ressemblent en ce point que l'ornement ciselé qui les enrichit combine, avec une grâce parfaite, l'or vert avec l'or blond. Elles sont ajustées à miracle, elles s'ouvrent et se ferment avec une précision rigoureuse et douce. Sous ce rapport, elles peuvent lutter avec ce qui nous a été laissé de mieux par Vachette qui, aux yeux des gens du métier, est tout simplement arrivé à l'idéal en fait de charnières.

Ce mélange des ors diversement colorés, que nous venons de voir pratiqué par George et par Roucel, fut aussi dans les habitudes de Tiron-Ducrollay, dont on peut étudier une très-fine tabatière dans la vitrine de M. de Mouchy. C'est celle qui est ornée du portrait de Sophie de Noailles, comtesse de Toulouse. Elle porte, en toutes lettres, le nom de l'artiste qui, comme Roucel, se qualifie de « bijoutier du roy, » et elle date de la fin du règne de Louis XV ou des premières années du règne suivant. Le style du temps de Louis XVI se reconnaît, au contraire, dans la boîte de M. Double, qui est ornée du portrait de Turenne. Cette tabatière, d'une décoration luxueuse et délicate, est l'œuvre de Mathis de Beaulieu, et d'après une note du propriétaire, elle aurait été exécutée en 1780. Ceci posé, nous sommes allé aux informations, et, comme on trouve toujours quelque chose en cherchant, nous avons appris que François Mathis de Beaulieu était l'élève et le successeur de l'inventeur des *georgettes* ; qu'en 1773, il tenait, sur le quai des Orfèvres, « un assortiment de bijoux de toutes espèces des plus à la mode et du meilleur goût, » et qu'au mois de septembre 1786, il eut le malheur de perdre sa femme. Nous n'en savons pas davantage sur Mathis de Beaulieu ; mais la tabatière de M. Double dit assez haut qu'il était habile dans la ciselure, et c'est là le point capital.

Un fait qu'il convient de noter, c'est que sous Louis XVI, au moment où les arts décoratifs ont encore tant de grâce, certains artistes furent quelquefois saisis d'une sagesse précoce qui, par avance, fait songer au

Digitized by Google

style de la Révolution et de l'Empire. Les maîtres qui avaient vécu sous Louis XV conservaient encore le feu sacré du caprice; les nouveaux-venus se tournaient du côté de David, et quelques-uns mirent de l'austérité même dans les tabatières. On pourra voir dans la vitrine de M. Delahante une boîte, fort belle d'ailleurs, et par la matière et par le travail : un portrait de Louis XIV, par Petitot, en décore le couvercle, et l'or dont elle est faite intérieurement disparaît sous un émail bleu enrichi de perles fines. Cette boîte est de Rinderhagen, orfévre à Paris. Les indiscrétions des almanachs nous apprennent que Rinderhagen travaillait en 1785 et qu'il vivait encore en 1791. Le caractère de son œuvre, la régularité géométrique de sa fabrication en font presque un artiste moderne. Cette tabatière, d'une symétrie implacable, annonce que la fantaisie s'en va.

Et pourtant, elle demeura quelque temps encore. Un marchand, qui n'était pas artiste, mais qui eut sur l'art une incontestable influence, le fameux Granchez, avait ménagé un asile à la victime de Rinderhagen dans sa boutique du *Petit-Dunkerque*. C'était, à vrai dire, un bazar où l'on vendait un peu de tout, mais particulièrement des bijoux d'acier, des boutons en pinsbeck, de menues orfévreries et beaucoup de colifichets. Le *Petit-Dunkerque* est aujourd'hui suffisamment connu. Indépendamment des écrivains du XVIII[e] siècle, qui le citent fréquemment, M. Édouard Fournier en a fort bien parlé dans son *Histoire du Pont-Neuf*. Nous-mêmes, nous avons essayé, dans nos *Recherches sur l'orfévrerie*, de compléter les renseignements recueillis par notre confrère. Mais il manquait encore à notre bonheur un bijou sortant du magasin de Granchez. Grâce au Musée rétrospectif et à M. de Mouchy, notre ambition est désormais satisfaite. Nous avons trouvé dans la vitrine de cet amateur une petite bonbonnière qui porte l'inscription émouvante : *Du Petit-Dunkerque*. Cette bonbonnière ronde est faite de cristal; une bordure, où quelques fleurs émaillées jouent dans l'or ciselé, court autour des deux disques qui constituent la boîte; l'ornementation est exquise et sobre : rien de plus simple et de plus charmant que ce bijou, où revit, dans sa grâce féminine, le plus pur style du règne de Marie-Antoinette.

C'est aussi au XVIII[e] siècle qu'appartiennent ces beaux crochets à suspendre des clefs que les femmes attachaient à leur ceinture, et ces étuis où se combinent les ors de couleur, et que décorent en relief des guirlandes, des flambeaux, des carquois, des colombes amoureusement occupées.

Ces bijoux, dont on peut voir de précieux échantillons dans les vitrines de M. André, de M. Didier et de quelques autres, nous conduisent

Digitized by Google

aux montres, qui ont été si longtemps de charmantes œuvres d'art. Pour en parler amplement et traiter à fond le sujet, il faudrait savoir bien des choses que nous ignorons. Les allures capricieuses de notre propre montre et les irrégularités qui en résultent dans notre vie quotidienne disent assez que nous possédons en horlogerie la parfaite candeur d'un enfant. Nous savons par expérience comment on casse le grand ressort de ces jolies petites machines; mais quant à savoir comment on peut le raccommoder, c'est un point qui nous échappe. Aussi ne pouvons-nous étudier dans les montres, dans les pendules, dans les horloges, que l'élément d'art que contiennent leur structure et leur ornementation extérieure. Les ciseleurs, les émailleurs, les ébénistes, les fondeurs en bronze, ont été les collaborateurs des horlogers, et ils ont déployé une fantaisie inépuisable, une étrange richesse d'invention dans la fabrication de ces meubles familiers qui sont pour nos paresses comme une seconde conscience, et qui, en précisant la fuite des heures meurtrières, rappellent à l'esprit la funèbre devise que Théophile Gautier a lue sur le cadran de l'église d'Urrugue : *Vulnerant omnes, ultima necat.*

Les plus belles montres de l'exposition sont celles qui appartiennent à M. Dutuit. Elles datent toutes du XVIe siècle, sauf une des plus riches, qui est tout à fait des derniers jours du règne de Henri IV, et dont la *Gazette des Beaux-Arts* prépare la gravure. Les premières affectent la forme d'une croix, une autre est comme cachée sous une enveloppe d'argent pareille à une fleur fermée; des montres analogues ont été dessinées et chromolithographiées dans le *Moyen âge et la Renaissance.* Quant à celle qu'on admire dans la vitrine de M. de Villestreux, elle est d'une époque un peu plus moderne : un cercle formé de perles fines et de grains de corail symétriquement alternés en décore le contour; le fond est d'émail noir, sur lequel sont semés des points de rubis et des perles disposées trois par trois, pour former des sortes de trèfles. Le jeu de la coloration est exquis dans ce bijou sage et charmant.

Boileau s'est moqué, dans une épigramme innocente, d'un certain M. Targas, qui avait réuni chez lui six pendules, deux montres et trois cadrans. Aux airs malins que prend le poëte, il est visible que cette collection lui paraît énorme. Que dirait-il s'il savait à quels excès d'horlogerie se livre M. le marquis d'Hertford? Ses pendules et ses cartels font vraiment honte au luxe mesquin de M. Targas. D'autres amateurs partagent son zèle, et, grâce à leurs efforts réunis, l'exposition a pu s'enrichir d'un assez grand nombre de meubles horaires. Une des pièces les plus précieuses a été prêtée par M. Dutuit : c'est l'horloge de Gaston, duc d'Orléans. Ce petit monument est exposé avec la boîte de cuir qui

Digitized by Google

était destinée à le contenir; des G et des fleurs de lys d'or décorent cette enveloppe, qui est elle-même une curiosité. Quant à l'horloge, dont nous donnons la gravure, elle affecte la forme d'un rectangle allongé supporté par quatre lions; sur l'une des faces est le cadran; au-dessus du petit édifice s'arrondit une sorte de coupole ajourée que surmonte une élégante figurine de femme aux ailes ouvertes. Les alentours du cadran et les faces latérales sont décorés de sujets allégoriques finement gravés dans le cuivre. Par le sentiment général du dessin et l'esprit de l'ornementation, l'horloge de Gaston semble l'œuvre d'un artiste de la Renaissance attardé sous Louis XIII.

Les ébénistes des Gobelins, et Boule avec eux, ont été, sous le règne suivant, les pourvoyeurs ordinaires des horlogers. C'est à cette école, dont le succès se prolongea bien au delà du XVII[e] siècle, qu'on doit ces grandes boîtes d'un galbe parfois un peu contourné, qu'enrichissent des incrustations de cuivre ou des applications d'écaille, et qui font des horloges de cette époque de véritables monuments. En ce temps-là, la pendule, au lieu d'être posée sur la cheminée comme aujourd'hui, était volontiers exhaussée sur un long support découpé en forme de gaîne ou de piédestal. Ces boîtes et ces supports, plus ou moins chargés de trophées, de fleurons et de figures symboliques, composaient, pour les pendules de Martinot et des Bidault, d'Isaac Thuret et de Claude Raillart, des décorations somptueuses, mais intelligentes, en ce sens que le cadran, qui a quelque importance dans une horloge, n'était jamais étouffé par le luxe des ornements voisins. On peut voir, dans les images de Lepautre et de Bérain, jusqu'où cet art avait été poussé. L'idée de faire une pendule ennuyeuse ne serait alors venue à l'esprit de personne.

L'Exposition nous montre quelques belles horloges de la fin du règne de Louis XIV; une des plus intéressantes est celle qui a été prêtée par M. de Brige; la boîte qui la contient et le pied qui la supporte sont ornés, mais sans emphase, de bronzes dorés dans le goût de Boule. Et, à propos de Boule, qui joua dans l'histoire du mobilier français un si grand rôle, le moment est venu de dire qu'on a, en général, une tendance à le vieillir un peu trop. La période de sa production active ne commence guère qu'en 1672, au moment où il reçut son brevet de logement aux galeries du Louvre, et il travailla jusqu'à sa mort, en 1732. En outre, il eut deux fils qui, d'après Mariette, ne furent que « les singes » de leur père: mais qui, si peu habiles qu'ils aient été, s'inspirèrent du même idéal et reproduisirent longtemps les mêmes modèles. Tous les meubles, toutes les horloges dont les formes rappellent le style de Boule ne sauraient donc être attribuées au règne de Louis XIV. Ici.

Digitized by Google



HORLOGE DE GASTON, DUC D'ORLÉANS.

Collection de M. Dutuit.

Digitized by Google

un éclaircissement nous est fourni par le nom des auteurs des pendules logées dans ces boîtes de bois noir agrémentées de si beaux cuivres. Il y a à l'Exposition une charmante pendule, qui appartient à M. Tainturier, et dont le lecteur trouvera à côté de notre texte un dessin fidèle. Cette pendule, qui réunit tous les caractères d'un travail de Boule et dont il existe des analogues dans le recueil de Daniel Marot, date cependant de la Régence. Du moins, c'est sous le Régent qu'à vécu l'habile horloger Gaudron, dont le nom est inscrit sur le cadran. Gaudron, ami de Sully et de quelques autres illustres du temps, n'a pu échapper aux savantes recherches de M. Dubois, qui en fait mention en divers passages de son *Histoire de l'horlogerie*. M. Dubois indique notamment la date de 1717 comme celle d'une amélioration apportée par Gaudron au mécanisme des horloges. La pendule de M. Tainturier est donc du temps de Watteau et non du temps de Lebrun.

La collection de lord Hertford est très-riche en horloges, en régulateurs, en cartels. Les œuvres du règne de Louis XV y dominent, et ce serait une amusante étude que de les examiner l'une après l'autre. Au risque d'être incomplet, nous ne nous arrêterons ici que devant une pendule qui présente, il est vrai, dans l'ordre de nos recherches, le rare intérêt d'une pièce historique. Le cadran, signé par Delunésy, a pour entourage tout un groupe de figures. Une femme debout, symbolisant la ville de Lyon, dépose une couronne sur un écusson qui doit être celui d'un des gouverneurs de cette cité : au-dessous, le Rhône et la Saône mêlent leurs eaux, et complètent la décoration d'une pièce qui a dû appartenir à quelque haut personnage. Toutes ces figures sont de bronze doré au mat, selon les procédés en usage sous Louis XV, et l'ensemble est d'un aspect somptueux et superbe. Mais cette pendule porte, par derrière, une inscription qu'il nous a été donné de lire et dont l'importance frappera les curieux. Nous en reproduisons scrupuleusement le texte : *Boizot fils sculpsit et exécuté par Gouthière cizeleur et doreur du roy. A Paris. Quai Pelletier; à la Boucle d'or.* 1771.

De Boizot fils, qui ne fut pas toujours un sculpteur très-amusant et qui est d'ailleurs suffisamment connu, il n'y a rien à dire. Mais une signature de Gouthière qui nous donne, avec l'orthographe longtemps douteuse de son nom, une date précise, son adresse et l'enseigne qui brillait au seuil de sa boutique, c'est une bonne fortune pour tous ceux qui sont appelés à s'occuper de cet artiste, si connu en apparence, en réalité si mystérieux et si voilé d'ombre. Nul n'ignore que Gouthière a été dans le dernier tiers du XVIIIe siècle, un maître habile dans le travail du bronze et de la dorure; mais ceux qui poussent la curiosité à ou-

Digitized by Google

trance demandaient des informations moins vagues. Le nom même de l'artiste troublait l'esprit; car il est appelé Gontier dans le catalogue de la vente Randon de Boisset (1777), Gouttier dans d'autres documents du même genre. Ce qui complique la question, c'est qu'il y a eu, sous Louis XVI, un orfévre du nom de Gontier, qui demeurait quai Pelletier,



PENDULE DE GAUDRON.

Collection de M. Tainturier.

n° 20, ainsi qu'on le peut voir dans l'*Almanach des adresses de Paris en* 1791. Tout ceci n'est pas très-clair, et, si nous sommes fiers du peu que nous savons, en bonne conscience, nous avons tort.

Quoi qu'il en soit, et sans nous demander si le même artiste a pu porter deux noms différents, sans rechercher si l'orfévre et le doreur ne font qu'un, acceptons provisoirement Gouthière comme un maître qui — c'est là surtout ce que nous apprend la pendule de lord Hertford — travaillait dès 1771, aux plus beaux jours de Mme Dubarry. Cette date est un commencement de lumière. Si nous apprenions un matin que

Digitized by Google

Gouthière est né vers 1740, il ne faudrait pas trop nous étonner.

Nous ignorons le nom de l'auteur d'une charmante pendule que possède M. Double et qui a appartenu à Marie-Antoinette. Par la gravure que nous en donnons, le lecteur verra qu'il s'agit ici du plus pur style



PENDULE DE MARIE-ANTOINETTE.

Collection de M. Double.

Louis XVI. Dans beaucoup de pendules de cette époque, les horlogers se sont plu, changeant les rôles, à faire tourner autour d'une aiguille immuable un cadran mobile. La pendule de M. Double fait voir une ingénieuse application de ce système. Elle est la forme d'un vase, dont le milieu est occupé par deux zones concentriques, indiquant, l'une les

Digitized by Google

heures, l'autre les minutes. Ces cercles tournent sur eux-mêmes : un serpent s'enroule au bas du vase, lève sa tête, et indique avec son dard, sur le cadran qui marche, les pas silencieux du temps. Un bouquet de diamants fleurit au centre du socle sur lequel est posé le vase, et, d'autres diamants, semés peut-être d'une main trop prodigue, brillent sur le fruit en forme de pomme de pin qui le surmonte. Un peu trop de régularité dans les profils, c'est le seul défaut de cette pendule qui porte d'ailleurs si bien le cachet de l'époque, et qui, après tant de sombres aventures, montre encore l'heure avec cette inaltérable sérénité que l'homme pourrait envier à la machine.

IV.

OUVRAGES D'ÉTAIN, DE FER ET DE CUIVRE. — BRONZES D'AMEUBLEMENT.

Le nom glorieux de François Briot résume au musée rétrospectif. comme dans tous les autres musées, l'histoire, encore si mal connue, de la vaisselle d'étain. Des textes positifs que M. le comte de Laborde a cités dans son *Glossaire*, et que la *Gazette* elle-même a déjà eu l'occasion de rappeler, disent assez haut quelle fut autrefois l'importance de cette industrie ; mais ce n'est qu'au XVIe siècle que l'étain, si longtemps consacré aux usages familiers, revêtit ces formes élégantes qui anoblissent le plus vulgaire métal, et lui donnent ses entrées dans l'art. Façonné par François Briot, l'étain put prendre place sur les dressoirs les plus opulents. — Et comment se fait-il qu'on en sache si peu sur un artiste de cette trempe? Nous ignorerions jusqu'à son nom, s'il n'avait pris la peine d'inscrire trois mots : — *Sculpebat Franciscus Briot* — au revers du bassin, dont M. Tainturier a envoyé à l'Exposition un bel exemplaire, et qui, avec l'aiguière connue, complète l'œuvre principale du maître potier. On tient généralement que Briot a dû vivre sous Charles IX; qu'il s'est formé à l'école franco-italienne de Fontainebleau; on suppose qu'il était orfèvre, mais sa biographie demeure jusqu'à présent ignorée, et nous ne croyons pas qu'aucun document authentique ait encore été produit sur son compte. Du reste, nous ne connaissons qu'une faible partie de son œuvre. Comment admettre, en effet, que Briot n'ait donné que le modèle de l'aiguière et du bassin dont nous parlions tout à l'heure? Assurément, il a dû faire autre chose : le musée rétrospectif, qui nous a déjà mis sur la voie de tant d'œuvres ignorées, nous garde peut-être, à propos de François Briot, quelque surprise analogue.

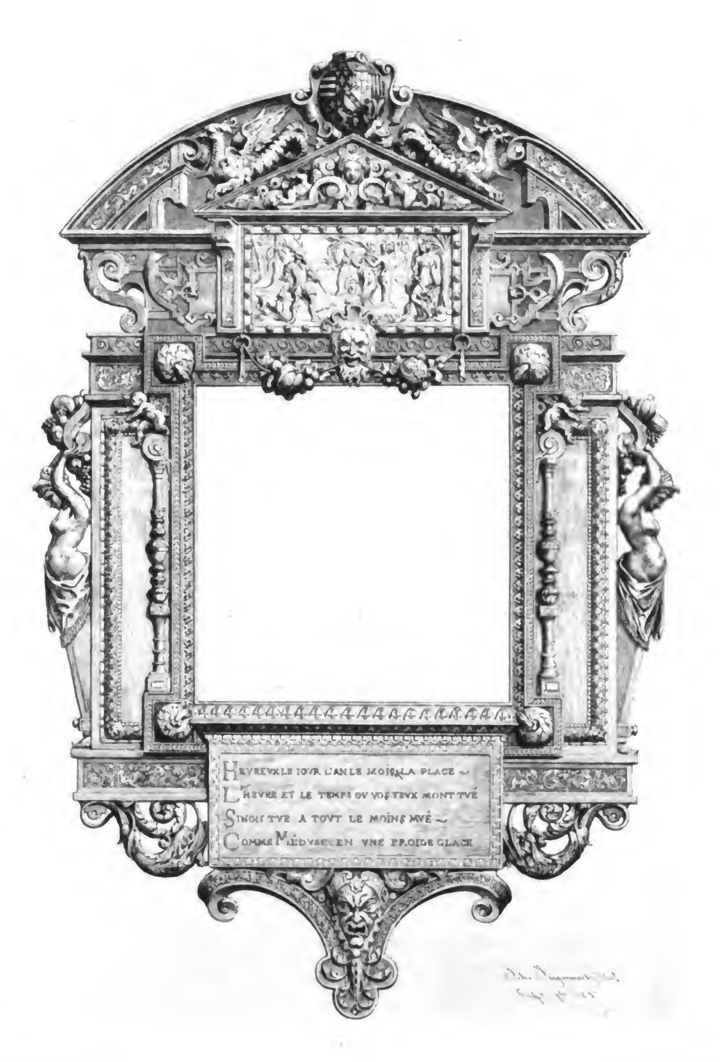
Digitized by Google

La *Gazette des Beaux-Arts* a donné, dans une de ses livraisons précédentes (voir page 194), la gravure d'une canette d'étain, dont M. Dutuit possède deux exemplaires. Les flancs de ce petit vase sont décorés, non-seulement d'arabesques d'un goût charmant, mais encore de trois médaillons représentant des figures couchées dans des paysages. Chacun de ces médaillons porte une inscription, et ces trois inscriptions réunies en une seule donnent la noble formule : *Patientiâ, solertiâ, non vi*, qui prouve qu'en plein XVIe siècle, certaines âmes comprenaient déjà que la force n'est pas la vraie loi de ce monde. Par le style des figures et le sentiment général de la décoration, ces deux pots à bière rappellent singulièrement l'aiguière et le bassin de François Briot. Et en effet ils sont de lui. Au-dessous d'une des canettes de M. Dutuit est gravée une armoirie de fantaisie qui se compose d'un cercle surmonté d'une couronne, et au milieu duquel est un compas entr'ouvert. Une rosace est figurée entre les deux branches du compas, et de chaque côté sont deux lettres significatives, un F et un B. Restituons donc à François Briot une œuvre qui lui appartient par le goût de l'ornement et la finesse de l'exécution.

Si nous passons de l'étain au fer, nous rencontrerons tout d'abord une pièce qui, par la perfection du travail, peut prendre place à côté des productions les plus délicates de l'orfévrerie du XVIe siècle. Cette pièce qui, pour parler comme les Anglais, a été dès le premier jour un des *lions* de l'Exposition rétrospective, est le miroir de M. G. de Monbrison. La gravure, si exacte et si fine, que nous publions aujourd'hui, vaut mieux que toutes les descriptions du monde. Ce qu'il nous importe de dire, c'est que ce rare morceau est de fer repoussé, avec quelques applications d'argent. L'armoirie qui surmonte ce charmant meuble de femme est celle de la maison de Lorraine, et elle est blasonnée et coloriée selon les exigences de la science héraldique. Le bas-relief ciselé, qui orne le haut du cadre, représente Actéon et sa tragique aventure : il a voulu, l'imprudent, regarder la déesse, et trop puni de son audace, il ne lui reste d'humain qu'un cœur où vit le sentiment de son éternelle blessure. Ainsi le spectacle de la beauté est fatal à quelques-uns; mais d'autres ont l'âme mieux trempée, et, suppliciés, ils bénissent leur martyre, ils remercient l'enchanteresse qui les torture. Cette idée est exprimée, avec l'étrange maniérisme des poëtes de la Pléiade, dans le quatrain suivant qu'on lit à la base du miroir :

Heureux le jour, l'an, le mois et la place
L'heure et le temps où vos yeux m'ont tué,
Sinon tué, à tout le moins mué
Comme Méduse en une froide glace.

Digitized by Google



Gazette des Beaux-Arts

Imp. Delâtre, Paris

MIROIR FRANÇAIS DU XVIe SIÈCLE.

Collection de M^r. De Monbrison

Digitized by Google

Ces vers, dont la pensée est empruntée à Pétrarque, forment, dans les *Amours* de Ronsard, le premier quatrain d'un des sonnets adressés à Cassandre. Mais la chronologie des écrits du poëte n'étant pas rigoureusement fixée, on sait seulement que ce sonnet est antérieur à 1573. Cette vague indication ne saurait suffire pour nous faire retrouver l'origine du miroir de M. de Monbrison : aussi est-ce à l'étude attentive de l'œuvre elle-même que nous devons demander la lumière. Ce miroir a appartenu à une princesse de la maison de Lorraine, il est français par l'exécution et par le style, il date de la fin du règne de Charles IX ou des premiers temps du règne suivant. Aurait-il été donné à la reine Louise, avant son mariage avec Henri III? Peut-être. En ce cas on pourrait douter que le cadeau vînt de lui : ce prince n'était pas des plus galants avec les dames. Il n'a guère aimé que la belle Chasteauneuf, et si peu!

Un principe d'art, sérieux ou charmant, se mêlait autrefois à la fabrication des objets, souvent très-humbles, qui nous restent comme des témoins de la vie privée de nos pères. Ne semble-t-il pas que les chenets italiens exposés par M. Spitzer soient l'œuvre d'un véritable artiste? par leurs dimensions, qui étonnent nos petitesses, ils étaient en rapport avec la hauteur des anciennes cheminées; les belles figures de Vulcain et de Vénus qui les décorent, et qui paraissent de la vigoureuse école de Jean de Bologne, les mettaient en harmonie avec le luxe de l'appartement. Dans les landiers de M. Doumbios, il ne faut voir qu'un travail de ferronnerie ; mais ils sont complets, ils montrent, dans la complication de leurs accessoires, quelle était la prévoyance des ménagères d'autrefois; ils font penser aux larges feux flambant dans l'âtre, aux gaietés des cuisines opulentes. Tout alors était luxe et splendeur. Voyez ces heurtoirs, ces marteaux de porte, ces verrous, rassurants par leur énormité même, et ces serrures où la fierté du fer s'humanise par la grâce de l'ornement. Parmi les clefs exposées par MM. Delaherche, Le Carpentier, Martin, il en est qui sont de véritables bijoux, et là c'est le XVIe siècle qui triomphe. Plus tard la serrurerie, sans cesser d'être un art sérieux, a été quelquefois la distraction des mains inoccupées. Il y a eu des rois serruriers : les moines aussi se sont mêlés de travailler le fer et ils y ont réussi. Sur une serrure du XVIIe siècle, prêtée par M. Le Carpentier, nous lisons cette inscription: *F. Hyacintus Asculanus ordinis pred. f. año* 1674. Le père Marchese, qui a réuni tant de documents précieux sur les artistes dominicains, n'a pas connu le frère Hyacinthe d'Ascoli. Le bon religieux avait conservé, dans son couvent, le goût des ornements de la Renaissance, et il en mettait partout. Quant aux travaux de serrurerie de Louis XVI, nous n'y attachons qu'un intérêt très-modéré;

Digitized by Google

l'élève de Gamain n'était pas un mauvais ouvrier; mais l'art n'a rien à voir dans la serrure, régulière et froide, qu'expose M. Fichet, et sur laquelle sont inscrits, autour de trois fleurs de lys, les mots suivants: *Louis XVI. Versailles.* 1778.

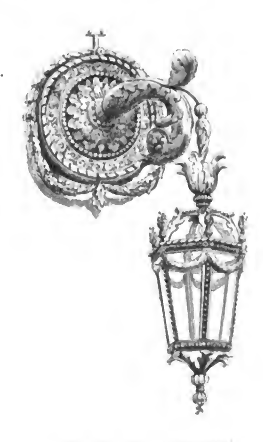
Une œuvre autrement intéressante est la lanterne de fer repoussé et façonné au marteau qu'expose M. G. de Monbrison. Nous reproduisons cette pièce. D'une plaque ronde et artistement ouvragée, destinée à être appliquée à la muraille, sort une tige entourée d'une double feuille, à laquelle est suspendue la lanterne. Nous hésitons un peu à dater ce meuble, mais en raison des guirlandes qui retombent autour du médaillon et de la lanterne elle-même, nous inclinons à penser qu'il est de la fin du XVIIIe siècle. C'est assurément un chef-d'œuvre de ferronnerie.

Nous arrivons enfin aux cuivres et aux bronzes d'ameublement qui ont été, surtout pendant la période comprise entre Louis XIV et la Révolution, l'honneur de l'industrie française. Mais ici nous naviguons dans l'inconnu. Personne n'a pris soin de nous conserver le nom des artistes qui donnaient les modèles des candélabres, des flambeaux, des feux, des cartels dont s'enrichissaient alors les maisons heureuses; les ouvriers qui ont exécuté ces modèles sont encore plus ignorés. Toutefois, les recueils de gravures et les catalogues de ventes fournissent quelques précieuses indications. Il serait peut-être à propos qu'on essayât de les mettre en ordre.

Sans parler de l'Italien Domenico Cucci et des artistes qui, sous Louis XIV, travaillaient avec lui aux Gobelins, il est certain que Boule, qu'un document authentique qualifie de doreur et ciseleur du roi, a fait beaucoup de modèles pour les fondeurs. Nous avons déjà reconnu son goût dans la décoration de quelques horloges: il produisait encore sous la Régence et au commencement du règne de Louis XV, lorsque Meissonnier, qui a touché à tous les arts de l'ornement, mit à la mode les formes contournées et les rocailles. Oppenord, qui ne brillait pas par la simplicité de l'invention, daigna quelquefois abandonner l'architecture pour donner des dessins aux ouvriers du cuivre. Cet art, qui correspond à la jeunesse de Louis XV et qui, en tout cas, est antérieur à l'avénement de Mme de Pompadour, est assez bien représenté à l'Exposition par deux paires de candélabres de bronze doré, qui appartiennent à Mme Cabarrus. Les uns sont formés de faunesses dansantes, les autres d'ægipans au pied fourchu, qui élèvent dans leurs mains des tiges destinées à porter les lumières. Un rare caprice anime ces figures qui semblent échappées de quelque bacchanale de Gillot. Ce sont des œuvres d'un grand goût. On pourrait, sans s'éloigner beaucoup de la vraisemblance, les dater d'environ 1730.

Digitized by Google

Pendant les trente années qui suivirent, le maître du bronze d'ameublement est un artiste dont le nom est à peine connu, Sautray. C'était un véritable sculpteur : il s'était formé chez Robert le Lorrain, et, s'il faisait des statuettes, c'est parce que l'occasion lui manqua de faire des statues. Lorsque la mode vint d'entourer les vases de la Chine ou du Japon de montures en bronze doré, Sautray fut un des premiers à réussir dans ce genre de travail. Il fut secondé par deux artistes encore moins célèbres



LANTERNE EN FER REPOUSSÉ.

Collection de M. de Monbrison.

que lui, Gallien et Vassou. Nous ne connaissons pas leurs œuvres : nous savons seulement qu'entre 1755 et 1765, ils avaient monté les plus belles porcelaines de la collection de M. Blondel de Gagny. Sautray, Gallien et Vassou ont fait aussi des candélabres et des bras porteurs de lumières. Les fondeurs ne se gênaient nullement, d'ailleurs, pour s'approprier les modèles qui avaient servi aux orfèvres. Il y a, dans la riche collection de M. Double, deux flambeaux de cuivre qui ressemblent singulièrement à ceux qui ont été façonnés en or par Germain et par Roettiers.

Nous ne mentionnerons ici que pour mémoire un maître considérable, Philippe Caffieri, dont nous rencontrerons plus tard un chef-

Digitized by Google

d'œuvre chez lord Hertford. Son beau moment, c'est 1760, et il fut, à certains égards, le plus exact représentant du style Louis XV pendant la seconde période de ce règne.

Enfin Gouthière vint. A son origine, il est, ainsi que nous l'avons remarqué, de l'école de Mme Dubarry; mais il suit la mode en sa marche rapide, il hâte même ses évolutions, et l'artiste préféré de Marie-Antoinette, ce sera Gouthière.

Beaucoup d'œuvres lui sont attribuées au musée rétrospectif. Un nom illustre abrége les recherches, et, de même que tous les bijoux du XVIe siècle sont de Benvenuto, tous les bronzes du temps de Louis XVI sont de Gouthière. Nous sommes sans armes pour discuter ces attributions ou pour en confirmer l'exactitude. Attendons qu'un peu de lumièer se soit faite dans ces obscurités. Signalons cependant le charmant encrier qui appartient à M. Double et qui aurait été ciselé pour Marie-Antoinette, les deux chenets décorés de trophées exposés par M. d'Yvon et quelques autres objets encore chez lord Hertford et chez la plupart des amateurs qu'a séduits l'art exquis de la dernière heure du XVIIIe siècle.

Mais tous les cuivres dorés du temps de Louis XVI ne sont pas de Gouthière. Il existe dans la collection de M. Double, et aussi dans celle de lord Hertford, une paire de flambeaux d'un goût charmant. Nous reproduisons, d'après l'exemplaire que possède le premier de ces amateurs, un de ces flambeaux. Des guirlandes de fleurs ornent le petit vase ou le récipient qui doit contenir la bougie, et se répètent, sensiblement accrues, au centre de la tige, que décorent aussi des têtes de chérubins ou d'amours. Or ces flambeaux, aussi délicats de forme, aussi fins de ciselure que les œuvres les mieux réussies de Gouthière, portent, assure-t-on, le nom de Martincourt. C'est un maître sans gloire, et qui cependant n'est pas tout à fait inconnu. Cité parmi les fondeurs en cuivre, dans un almanach de 1785, il vivait encore en 1791. Il a fort bien fait de signer les flambeaux de M. Double. Les marchands, ennemis de toute justice, vendaient autrefois des Hobbéma pour des Ruysdaël. Qui sait si beaucoup de Gouthière ne sont pas des Martincourt?

Le garde-meuble de la couronne, ce musée inconnu, a bien voulu se dessaisir pour quelque temps d'une lanterne qui est suspendue aujourd'hui à l'entrée de la salle où sont exposées les armures de l'Empereur. Cette lanterne, cylindrique dans ses dispositions générales, mais ornée de festons et de guirlandes retombantes, est une merveille d'élégance; il est peu d'œuvres qui caractérisent mieux le style Louis XVI. Les cuivres, dorés et ciselés à ravir, y jouent sur une monture d'émail bleu qui supporte la cage de verre. Quel complément d'information cette lanterne

Digitized by Google

ajoute aux estampes de la fin du XVIIIe siècle, et combien elle donne raison à ce charmant historien qui s'appelle Moreau le Jeune !

Un autre bijou de cuivre est le support, en forme de trépied, qu'on admire dans la galerie de lord Hertford, et qui sert à exhausser un vase en jaspe rouge de Sicile. C'était un des trésors de la vente du prince de Beauveau, et quelques amateurs y voient volontiers une des plus heureuses productions de Gouthière. L'or n'a jamais été mieux ouvré, et ce délicat petit meuble va de pair avec les plus charmants travaux d'orfévrerie. Il n'est pas hors de propos de rappeler ici que de véritables orfévres, et même des plus illustres, ont quelquefois travaillé le cuivre. Auguste avait exécuté, d'après les dessins de l'architecte de Wailly, les ornements de bronze doré d'une colonne de porphyre qui, dans le salon du marquis de Voyer, servait de support à un vase antique. M. Blondel de Gagny possédait aussi un vase monté par Auguste. Le trépied de lord Hertford pourrait, sans trop de complaisance, être attribué à ce rare ciseleur. Décidément, ce règne de Louis XVI, dont l'importance dans l'histoire des arts décoratifs a été quelquefois méconnue, est, pour les cuivres dorés et les bronzes d'ameublement, le moment de gloire et l'heure triomphante.

Un remords nous vient en finissant cet article : nous avons parlé longtemps, et peut-être avons-nous donné trop d'importance à des questions qui peuvent paraître petites. C'est un malheur : on ne saurait être héroïque tous les jours. Il y a d'ailleurs, dans ce minutieux voyage à la recherche des artistes inconnus, un sentiment, un besoin de justice. Beaucoup, parmi ceux qui ont façonné l'or et le cuivre, mériteraient de sortir de l'ombre. Nous apportons à cette enquête tout notre effort, sans rien exagérer toutefois, sans croire qu'une clef ciselée ait la valeur d'une statue, sans prétendre qu'une bonbonnière — fût-elle du *Petit-Dunkerque* — ait l'intérêt d'un monument. Le grand art devra donc, tôt ou tard, réclamer le rang qui lui appartient dans nos préoccupations quotidiennes; mais les curiosités du Musée rétrospectif nous ont paru dignes de quelque étude, et, comme nous n'avons pas tout dit, nous demandons, pour une fois encore, la permission de communier avec nos frères dans le culte du bric-à-brac.

PAUL MANTZ.



Digitized by Google

TESTAMENT DE DOMINIQUE TINTORET[1]

FILS ET ÉLÈVE DU TINTORET

(1630)

1630. 20 octobre. A Venise.



oi, Dominico Robusti Tintoret, j'écris de ma propre main le présent testament, lequel, annulant tous ceux que j'ai faits précédemment, sera tenu pour l'expression de ma dernière volonté. Quand il plaira à Dieu de me demander compte de ma vie, les dispositions contenues dans le présent devront être ponctuellement exécutées.

En premier lieu, je recommande mon âme à Dieu, son créateur, et à la bienheureuse vierge Marie, notre avocate.

Je laisse mes biens à mes sœurs Octavie et Laure, aux conditions ci-dessous : savoir, la propriété de Zélarin, c'est-à-dire les terres et la maison, avec les meubles qui pourront s'y trouver, à la charge de payer au prieur de la Maison-Dieu la rente perpétuelle de neuf ducats, due chaque année le jour de la fête du Rédempteur, d'acquitter envers mes sœurs qui sont religieuses le legs qui leur a été laissé par ma mère, et envers madame Laure Zorzi celui que mon oncle lui a assigné pour la durée de sa vie. Je laisse à mon frère, après la mort de la dite dame, une rente annuelle de deux *staras* de froment et de deux *mastelli* de vin, sa vie durant ; et jusqu'au jour où madame Laure viendra à décéder, je veux que mes dites sœurs donnent chaque année à mon frère un *stara* de froment et un *mastello* de vin.

1. Ce testament est écrit en vénitien.

Digitized by Google

Je lègue à mon dit frère tous les reliefs de l'école. Si Bastian, mon élève, est encore à mon service au moment de ma mort, je lui laisse quatre morceaux de reliefs, savoir : une tête[2]..., une statue entière et deux torses à son choix, ainsi que tous les dessins qui porteront le nom de *Bastian* et tous ceux qui seront signés *Zuane*. Je laisse également au dit Bastian cent cinquante esquisses académiques d'hommes, et cinquante de femmes, à son choix; plus, toutes les couleurs broyées, tous les pinceaux, une pierre de porphyre et un *corente*.

Je laisse à mon frère toutes les esquisses et les reproductions faites par mon père de son portrait peint sur toile. Ce portrait lui-même appartiendra à ma sœur Octavie, ainsi que mes biens meubles et immeubles, présents et à venir, et ceux qui pourraient m'échoir de quelque manière que ce soit ; c'est-à-dire que je lègue à ma dite sœur Octavie la terre et la maison de Carpeneo, ma maison de Venise, mes meubles, peintures et tous autres objets m'appartenant, sous l'obligation de restituer les arrhes des œuvres qui ne seraient pas commencées, comme il est juste.

Je désire qu'Octavie donne au seigneur Perazzo, en signe d'affection, quelque tableau fait de ma main, celui qu'elle voudra; je désire qu'elle en donne pareillement un autre au seigneur chevalier Fornagieri, dans les mêmes conditions.

Je substitue à ma place, comme exécuteur testamentaire de messire Louis de Buora, le seigneur Pierre Perazzo, fils de l'illustrissime seigneur Perazzo. Je le prie de vouloir bien accepter cette charge, avec l'obligation de donner chaque année, sa vie durant, la moitié de son produit, c'est-à-dire la somme de dix ducats, au seigneur Primaticio Fornagieri, mon beau-frère. S'il ne lui convenait pas d'accepter la dite charge à cette condition, je lui substitue le seigneur Primaticio, en obligeant celui-ci à remettre chaque année la moitié du produit au dit Pierre Perazzo. Comme ce dernier se trouve en Espagne, s'il arrivait qu'il n'existât plus au moment de ma mort, ou bien s'il venait à mourir ensuite sans se savoir investi de la dite charge, dans ce cas, le seigneur Primaticio lui serait substitué, et serait tenu de donner chaque année la moitié du produit au seigneur Giacometto Perazzo, fils de l'illustrissime seigneur Pera Perazzo. Mais s'il arrivait que le dit seigneur Giacometto Perazzo devînt lui-même un des exécuteurs testamentaires de la succession en question, je veux que tout le bénefice demeure aux mains de mon beau-frère Fornagieri, sans qu'il ait rien à payer au dit Giacometto.

Après la mort de mes sœurs Octavie et Laure, je veux que la propriété

2. « Lasso quatro pezzi di rilievo cioè : una testa del Vitelo, » etc.

Digitized by Google

de Zélarin revienne à mon frère; et, après la mort de celui-ci, à mes sœurs, religieuses au couvent de Sainte-Anne, toujours avec les mêmes obligations.

Si, au moment de ma mort, Octavie n'existe plus, et si je n'ai pas fait de nouveau testament, je laisse à Laure tout ce que je laissais à Octavie; si cette dernière est vivante, elle sera mon héritière comme je l'ai dit. Je veux qu'elle puisse disposer par testament de tous mes immeubles dans le cas où Laure serait morte; sinon, je désire qu'elle dispose seulement de ma maison de Venise; la propriété de Carpeneo, maison et terre, appartiendra à Laure, qui pourra en disposer par testament; car je suis persuadé que si notre frère et nos sœurs les religieuses vivent encore, elles ne laisseront pas ces biens sortir de notre famille. Ce dernier point est un conseil et non une obligation. S'il arrive à Laure de demeurer veuve, je veux qu'Octavie exécute les récommandations que je lui ai faites de vive voix; je sais qu'elle n'y manquera pas.

Je désire qu'Octavie et Laure puissent, pour leur avantage, disposer d'un commun accord de la terre de Zélarin après la mort de notre frère, ou bien que la survivante des deux en dispose, car je veux qu'après la mort de l'une d'elles, la survivante reste seule maîtresse de ce domaine; et je recommande à toutes les deux nos sœurs les religieuses. Je laisse à mon frère une créance de quarante ducats sur les seigneurs de Nuit, au criminel.

Ma seule exécutrice testamentaire sera ma sœur Octavie. La quantité de froment et de vin que je donne à mon frère, après la mort de madame Laure, devra être prise sur le domaine de Zélarin.

(Au dos du testament est écrit :)

Testament de Dominique Robusti Tintoret, écrit de sa propre main.

Le 19 mai 1635, le présent a été publié et transcrit en forme d'acte public par l'illustrissime seigneur François Erizzo, chancelier ducal.

DE MAS-LATRIE.



Digitized by Google

BULLETIN MENSUEL

OCTOBRE 1865



ORSQU'ON se décide à quitter la France pour rentrer à Paris, la première question que l'on adresse à tout venant est celle-ci : Qu'y a-t-il de nouveau? — Rien encore, nous a-t-on répondu partout. La saison ne se dessine pas. L'hôtel Drouot sort à peine de ses léthargies de l'été. Un mystère impénétrable enveloppe les ventes de l'avenir. Après une existence trop courte, mais assurément bien remplie, le Musée rétrospectif voit approcher le moment de fermer ses portes et de restituer aux amateurs les trésors qu'ils lui ont confiés.

La mort seule ne chôme pas. Elle a frappé M. Duret, elle a frappé M. Heim, faisant ainsi deux places vacantes à l'Institut. Elle a frappé M. Serrur, M. Dien, M. Protheau, ceux-là au déclin de leur carrière, ce dernier à l'heure critique où le succès couronne le talent. Puisque la coutume égyptienne de juger ses morts a passé dans nos mœurs, nous reverrons sans doute une dernière fois les œuvres de ces artistes. Déjà les amis de Duret travaillent à organiser une exposition de ses œuvres. On y trouvera réunis et le *Chateaubriand* qui appartient à l'Académie française, et le *Mercure* qui est à l'Opéra, et les deux statues du Luxembourg, le *Pêcheur dansant*, le *Vendangeur*, datées de 1833 et de 1839, inspirations charmantes bien dignes de rester dans la sculpture française; et enfin, à côté de morceaux de moindre importance, une œuvre caressée jusqu'au dernier jour par l'artiste, la statue assise de Rachel représentée au moment où Phèdre s'écrie :

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!

Cette exposition partielle, coïncidant avec l'étude que M. Charles Blanc prépare sur le sculpteur Duret, sera une bonne fortune pour les amis de l'art. Mais pourquoi ne pas généraliser une mesure de justice dont les bons effets ne sont pas douteux? Pourquoi ne nous montrerait-on pas, à la fin de chaque année, les œuvres des artistes qui n'en produiront plus? L'Institut, si justement jaloux de rendre un suprême hommage à ses membres décédés, n'atteindrait-il pas mieux son but, si, au lieu d'un éloge académique, il leur décernait l'honneur d'une exposition posthume? Une exposition ne peut mentir.

Je demande donc, dans l'intérêt de l'art et de l'histoire, l'établissement d'expositions nécrologiques annuelles. L'École des Beaux-Arts prêterait ses galeries. S'il s'agissait d'un maître, l'État ferait seul l'exposition, à titre de récompense nationale. Sinon, un droit d'entrée, une souscription, en couvriraient les frais. Le concours du public ne manquerait pas aux solennités de ce genre. L'art en tirerait un sérieux profit, et l'opi-

Digitized by Google

nion apprendrait à ne pas se déjuger trop vite. Pourquoi ne pas commencer dès maintenant? Puisque les amis de M. Duret ont eu la bonne pensée de réunir dans une même salle les œuvres dispersées d'un statuaire éminent, qu'ils laissent les amis de M. Heim, de M. Serrur, de M. Dien, tapisser les murailles avec les tableaux, les copies, les gravures de trois artistes estimés, et qu'il y ait même, en quelque coin, une petite place pour l'*Hébé* de M. Protheau.

Il y a près de deux ans, le doyen des amateurs d'estampes, M. Robert Dumesnil, terminait, à un âge avancé, sa longue et laborieuse carrière, et cependant il laissait une œuvre inachevée. Il n'avait publié que huit volumes de son *Peintre-Graveur français*. Cette tâche interrompue, il s'est trouvé deux hommes pour la continuer ou la reprendre. M. Prosper de Beaudicour, commençant où Robert Dumesnil a fini, nous a déjà donné deux volumes des peintres-graveurs du XVIIIe siècle. Voici maintenant M. Georges Duplessis qui remonte au point de départ, afin de combler les *desiderata* des époques précédentes. M. Georges Duplessis a été désigné par Robert Dumesnil lui-même comme l'héritier de son œuvre, et il a pris à cœur ces honorables fonctions. Le tome IX du *Peintre-Graveur français* [1], qu'il vient de publier, rédigé en grande partie d'après les notes du maître, atteste la même conscience et le même zèle d'érudition. Il contient la description détaillée de toutes les estampes dues à la pointe ou au burin de Jean Cousin, Étienne Delaune, Nicolas Béatrizet et Niccolo della Casa, Sébastien Vouillemont, Gérard Audran. L'importance des noms en dit assez sur l'intérêt de l'ouvrage. Je me permettrai seulement de regretter que le titre adopté par Robert Dumesnil se trouve plus que jamais détourné de son véritable sens. Le maître avait donné l'exemple en introduisant Edelinck parmi les peintres ou dessinateurs qui ont gravé. Mais, puisque M. Duplessis commençait une série nouvelle, pourquoi ne pas intituler tout simplement son livre, LE GRAVEUR FRANÇAIS? Le titre ancien ne convient plus au nouveau cadre. Si Jean Cousin rentre dans ce cadre, Gérard Audran doit en sortir. Ni le maître au monogramme G. D., ni Vouillemont, ni Beatrizet, n'ont tenu le pinceau ou gravé leurs propres dessins. Traducteurs des peintres, ils en sont restés au *Sculpsit*. Étienne Delaune seul, comme dessinateur original, a droit à l'*Invenit*.

Cette querelle d'enseigne, qui s'adresse, je le répète, aussi bien à M. Robert Dumesnil qu'à son continuateur, ne doit pas nous empêcher de rendre justice aux laborieuses recherches dont ce livre est plein. On en aura une idée, quand on saura que l'œuvre d'Etienne Delaune comporte plus de quatre cents numéros. Jamais ce maître n'avait été l'objet d'un travail aussi étendu, ou, pour mieux dire, aussi complet. Les divers états sont étudiés avec un soin minutieux, et la description, quoique succincte, ne néglige aucun détail. Au surplus, M. Georges Duplessis avait déjà donné la mesure de ses talents d'iconographe dans la description de l'œuvre d'Abraham Bosse et dans une étude sur Gérard Audran qu'il a dû se borner à résumer.

Sur Jean Cousin, même après les recherches de M. G. Duplessis, il y a encore bien à dire. M. Deligand, maire de la ville de Sens, auquel on doit le peu que l'on sait de certain à ce sujet, prépare une nouvelle notice, plus étendue et riche en faits inédits. Il a bien voulu m'en promettre quelques pages pour la *Gazette*. M. Duplessis cite les trois livres imprimés que Jean Cousin a incontestablement illustrés de ses dessins, et un quatrième dont les illustrations peuvent lui être attribuées. On augmenterait de

1. LE PEINTRE-GRAVEUR FRANÇAIS *ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'École française*, tome IXe, publié d'après les désirs de l'auteur, par M. Georges Duplessis. — Paris, Bouchard-Huzard et Rapilly, 1865. — 1 vol. in-8°.

Digitized by Google

beaucoup cette bibliographie, si l'on examinait avec soin la plupart des ouvrages sortis des presses sénonaises de l'époque.

Au surplus, dans cette vallée de l'Yonne, que je commence à connaître, tout est plein de Jean Cousin, tout parle de lui, tout atteste son influence. A Villeneuve-le-Roi, c'est un vitrail du *Jugement dernier*, contesté par M. de Caumont, mais fort peu contestable pour qui connaît les vitraux de la chapelle Saint-Eutrope à Sens. C'est un groupe de sept figures en pierre, représentant la mise au tombeau, dont quelques têtes sont d'une telle beauté qu'elles appartiennent à Jean Cousin au moins par l'inspiration. A Villeneuve-l'Archevêque, deux statues et un bas-relief reproduisent les attitudes familières au grand artiste. *Si ce n'est toi, c'est donc ton frère*... Il est évident à mes yeux qu'une petite école d'élèves ou de compagnons se pressait, à Sens, autour de Jean Cousin et donnait la main aux artistes de l'école de Troyes.

Le mois dernier, après avoir salué le village de Soucy qui fut le berceau de Jean Cousin, je passais devant le domaine de Montbard, où il a habité, et j'allais visiter le château de Fleurigny, encore fier de ses œuvres. On montre là une chapelle dont toute la décoration intérieure lui est attribuée. Le vitrail représente le même sujet que celui de la chapelle du Sacré-Cœur, de la cathédrale de Sens, *Auguste consultant la Sibylle* Là, le peintre du *Jugement dernier* se montre avec ses qualités de noblesse expressive et d'élégance virile. Dans l'un comme dans l'autre, le style atteint parfois à une dignité toute romaine; plus d'une figure, superbement drapée, fait penser aux célèbres cartons de Raphaël, et particulièrement à la *Prédication de saint Paul*. Quant aux ornements sculptés qui couvrent la voûte de la chapelle de Fleurigny, ils attestent un tel oubli des règles les plus élémentaires, une telle indépendance d'allures, qu'il paraît difficile d'admettre qu'un homme du métier s'en soit rendu coupable. La fantaisie d'un peintre a pu seule imaginer ces chicorées impossibles suspendues par un fil, ces choux violemment détachés du mur, ces feuillages à jour, ces pseudo-chapiteaux, qui n'ont d'un chapiteau que le tailloir, découpés en fines arabesques, où se jouent des génies et des animaux chimériques. C'est un luxe d'inventions que le goût ne justifie pas toujours. Mais c'est aussi l'originalité sans frein, la liberté en débauche, la jeunesse en sa fleur, je dirai presque l'enfantillage, du génie. Le millésime 1132 (qu'il faut lire évidemment 1532) inscrit sur le portail, donnerait la date de cette œuvre étrange, qui appartient non pas à une époque, mais à un homme. Le XVIe siècle n'a rien produit de plus flamboyant. On croirait voir le gothique fleuri donnant la main au rococo pardessus la tête de la Renaissance.

La France est le pays des découvertes. Qui connaît la chapelle fleurie de Fleurigny? Qui connaît l'église de Saint-Sulpice de Favières, un bijou de l'architecture ogivale? M. Patrice Salin ne l'a peut-être pas découverte, puisque M. de Guilhermy l'avait visitée avant lui, mais il s'en est énamouré. Dans une monographie de quelques pages[1], imprimée avec un grand luxe et ornée de fines eaux-fortes, il la décrit, il la raconte, il la présente sous toutes ses faces, afin de nous la faire aimer. On reconnaît l'enthousiasme instantané et la ténacité de goût de l'amateur, qui ne veut pas laisser périr une belle œuvre d'art. En effet, l'église Saint-Sulpice de Favières dépérit, et cependant elle est classée parmi les monuments historiques. Si la commune, malgré sa pauvreté, si le département de Seine-et-Oise, si le ministère d'État et celui des Cultes, sourds au cri

1. L'Église Saint-Sulpice de Favières, par M. Patrice Salin, *Notice accompagnée de huit planches gravées à l'eau-forte et de six reproductions lithophotographiques des inscriptions et des pierres tombales.* — Paris, Adrien Leclère, 1865. — Grand in-8° de 47 pages.

Digitized by Google

de détresse de M. Patrice Salin, n'ajoutent pas denier sur denier pour sauver le précieux édifice, ce ne sera plus qu'une ruine, toujours classée, toujours historique, mais bientôt par terre.

A ceux qui veulent connaître cette France monumentale, si digne d'être visitée, je ne puis indiquer un meilleur guide que le livre de M. Léon Chateau. Les monographies spéciales, les études partielles ne manquent pas à nos bibliothèques. Naguère, je citais l'ouvrage de M. Marionneau [1]; aujourd'hui, voici M. Patrice Salin. Ce qui faisait défaut jusqu'ici, c'était un livre d'un format possible, un volume résumant les travaux antérieurs, une histoire à la fois précise et complète de l'architecture française. M. Léon Chateau vient de combler cette lacune. En un volume in-12 de 620 pages, il raconte l'histoire, il fixe les caractères, il décrit les monuments de l'architecture en France, depuis le Menhir des Druides jusqu'aux Halles centrales [2]. C'est la première fois que les diverses phases de cette histoire sont l'objet d'une étude comparative aussi détaillée et aussi sérieuse. M. Léon Chateau ne prétend rien inventer. Il a lu tout ce qui s'est publié sur les monuments romains de la Gaule, sur le moyen âge, sur la Renaissance, sur les XVIIe et XVIIIe siècles, sur l'Empire, sur la Restauration. Mais, ces notions éparses, puisées aux meilleures sources, il les a condensées, classées dans un ordre méthodique, fondues en un tout homogène, dont les diverses parties se pondèrent et s'accordent de façon à former véritablement un livre, un livre plein de faits et d'enseignements, un livre à consulter chaque jour.

Les monuments gallo-romains y tiennent une grande place, et c'est justice, car ils représentent plus qu'on ne semble le croire, les origines de notre architecture nationale. M. Léon Chateau insiste avec raison sur ce point. Le moyen âge n'occupe pas moins de dix-neuf livres. Les six divisions de la troisième partie sont consacrées à la Renaissance, un peu écourtée peut-être. Mais le siècle de Louis XIV nous a paru bien complet, et, après le XVIIIe siècle, un dernier livre comprend l'histoire de l'architecture contemporaine depuis la Révolution jusqu'à hier. Un vocabulaire d'architecture termine le volume. Certaines thèses de détail pourraient prêter à la controverse. En général, cependant, l'auteur s'abstient d'exprimer des vues particulières, des opinions purement personnelles. Il s'abrite volontiers derrière les autorités les plus compétentes en pareille matière, M. Vitet, M. Viollet-le-Duc, M. de Verneilh, M. de Guilhermy, M. Léonce Reynaud. Toutefois, ce n'est point là une compilation indigeste. M. Chateau parle en homme convaincu et savant. Seulement, comme il s'agissait d'un ouvrage en quelque sorte élémentaire, il a évité tout ce qui sent le système, n'empruntant à la science moderne que ses vues générales, ses aperçus les plus larges, ses conclusions les mieux acceptées. L'impartialité de l'auteur est un garant de sa bonne foi.

LÉON LAGRANGE.

1. L'indication bibliographique de l'ouvrage de M. Marionneau a été omise dans le précédent bulletin. Je saisis cette occasion d'en rétablir le titre exact. *Description des œuvres d'art qui décorent les édifices publics de la ville de Bordeaux*, par Charles Marionneau — Paris, Aubry. — Bordeaux, Chaumas-Gayet. — 1861-1865. — 1 vol. in-8°.

2. HISTOIRE ET CARACTÈRES DE L'ARCHITECTURE EN FRANCE *depuis l'époque druidique jusqu'à nos jours*, par Léon Chateau. — Paris, Morel, 1864. — 1 vol. in-18.

Le Directeur : EMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7



GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

LIVRE TROISIÈME.

PEINTURE

IX.

SOIT QUE LE PEINTRE CHERCHE SA COMPOSITION EN SE BORNANT A LA DESSINER, SOIT QU'IL COLORIE SON ESQUISSE, IL N'ENTRE DANS L'EXPRESSION QU'EN DÉFINISSANT, PAR LE DESSIN, L'ATTITUDE, LE GESTE OU LE MOUVEMENT DE CHAQUE FIGURE.



A composition ne s'improvise point. Lors même que le peintre, ému, l'aurait vue se produire aux yeux de sa pensée dans un moment de rapide inspiration, il faudra bien qu'il la médite, qu'il en vérifie la vraisemblance, qu'il la soumette à l'épreuve du jugement.

« Eh quoi! improviser! écrivait Eugène Delacroix; c'est-à-dire ébaucher et finir en même temps, contenter l'imagination et la réflexion du même jet, de la même haleine, ce serait, pour un mortel, parler la langue des dieux comme sa langue de tous les jours. Connaît-on bien ce que le talent a de ressources pour cacher ses efforts? Qui pourra dire ce que tel passage admirable a coûté?...

Digitized by Google

Tout au plus ce qu'on pourrait appeler improvisation chez le peintre serait la fougue de l'exécution sans retouches ni repentirs; mais sans l'ébauche, et sans l'ébauche savante et calculée en vue de l'achèvement définitif, ce tour de force serait impossible, même à un artiste comme Tintoret, qui passe pour le plus fougueux des peintres, et à Rubens lui-même. Chez Rubens, en particulier, ce travail suprême, ces dernières retouches qui complètent la pensée de l'artiste, ne sont pas, comme on pourrait le croire à leur force et à leur fermeté, le travail qui a excité au plus haut point la verve créatrice du peintre. C'est dans *la conception de l'ensemble,* dès les premiers linéaments du tableau, c'est dans l'arrangement des parties, que s'est exercée la plus puissante de ses facultés; c'est là qu'il a vraiment travaillé. »

Ainsi parle un artiste qui eut la fièvre de son art, et qui fut passionné souvent jusqu'au délire. Comme l'orateur qui cherchait son éloquence en écoutant les murmures du peuple dans le soulèvement des flots, le peintre doit chercher son tableau en pensant aux spectateurs présents ou futurs qui le jugeront; il doit se préparer de longue main à *parler la langue des dieux.*

Mais comment l'artiste éprouvera-t-il sa composition? Devra-t-il, du premier coup, en essayer les couleurs, et par conséquent le clair-obscur, ou bien est-ce par des lignes seulement qu'il ébauchera l'expression de sa pensée? De très-grands maîtres, tels que Michel-Ange, Raphaël, André del Sarte, Jules Romain, n'ont fait que dessiner leurs esquisses, comme ils eussent projeté un bas-relief. Avant de songer à colorier, à éclairer leur tableau, ils en ont arrêté la construction et les formes. Cependant, si la peinture est inséparable de la couleur et de la lumière, il semble que le crayon ou le charbon ne suffisent pas à l'artiste qui compose, et qu'il lui importe de se représenter, la palette à la main, le genre d'effet qui devra concourir à l'expression et la résumer. Rembrandt n'a pas plutôt conçu son tableau qu'il l'éclaire de sa pensée. Rubens prévoit le jeu des couleurs, même dans une ébauche où il ne fait qu'indiquer les masses de clair et d'ombre. Prud'hon, lui aussi, invente toujours en collaboration avec la lumière; dès qu'il imagine son drame, il le voit aux clartés du soleil, ou aux rayons de la lune, ou à la lueur des flambeaux. Que décider entre des méthodes si différentes et des génies si divers? Faut-il condamner les grands Italiens pour avoir donné une si haute préférence au dessin dans l'esquisse de leurs œuvres? Non. Ces maîtres par excellence furent préoccupés avant tout de l'élément moral en soi : de l'expression. La couleur et l'effet, qui parlent aux sens plutôt qu'à l'esprit, leur parurent des moyens plus extérieurs et, partant, secondaires. Toute com-

Digitized by Google



ESQUISSE DESSINÉE DE RAPHAEL POUR LA MISE AU TOMBEAU.

Galerie Borghèse.

Digitized by Google

position leur était bonne, dès qu'elle était bien agencée dans ses lignes, dès que les masses en étaient pondérées et bien écrites, et ils se promettaient de la rendre expressive par le caractère des formes, par le langage du dessin, le choix du contour.

Représentons-nous Michel-Ange traçant à la plume la composition du *Jugement dernier*, dont les ébauches n'ont point péri. D'une volonté souveraine, d'une main magistrale, il esquisse des figures et des groupes, dont il prévoit le mouvement et la violence. Il n'existe encore sur le papier que des traits mâles et rapides; mais déjà l'on saisit la contexture de cette grande tragédie; l'on voit venir du fond des airs une troupe d'anges menaçants qui portent les instruments de la passion, comme pour en écraser l'humanité; on devine le Christ fulminant; on entrevoit des avalanches de réprouvés qui sont précipités dans l'abîme; on pressent la terreur qui remplira toutes les âmes, même celles des martyrs qui montrent les marques de leurs supplices, comme s'ils tremblaient de n'avoir pas mérité le pardon céleste. A travers ces griffonnements de la plume apparaissent des patriarches étonnés, des femmes remplies d'angoisses, et la Vierge, qui semble elle-même effrayée d'avoir enfanté un Dieu si terrible. Les péchés les plus hideux roulent pêle-mêle, les morts se réveillent, l'enfer s'entr'ouvre, et tout cela n'est exprimé que par un enchevêtrement de lignes héroïques; les groupes se relient, l'ordonnance se prépare, la composition se complique et se noue, et tout ce que dira la fresque est déjà prévu dans ce brouillon sublime. Sans avoir recours aux effets de la couleur et de la lumière, le peintre atteindra son but suprême; il aura exprimé le sentiment d'une inexprimable terreur.

Supposez maintenant qu'un génie du Nord, un génie à la Rembrandt, songe à peindre une telle scène; c'est un autre chemin qu'il va prendre pour arriver jusqu'au fond de notre âme; c'est par des taches de couleur que ce drame immense commencera à se débrouiller, comme à travers un nuage. J'imagine que, dans la profondeur infinie des ombres, on verra les nations vidant leurs tombeaux, et que la joie des bienheureux sera indiquée par les fanfares du coloris, tandis que l'épouvante sera exprimée par des teintes sinistres, plutôt que par des formes tourmentées et violentes. Les âmes incertaines de leur sort seront enveloppées d'une demi-lumière mystérieuse. Le ciel radieux, la terre assombrie, diront assez le contraste des destinées éternelles; et l'enfer s'allumera aux feux de la couleur... Voilà comment les grands peintres, en variant leurs moyens suivant leur génie, peuvent déconcerter la philosophie de l'art et la contraindre, elle aussi, à varier ses lois, ou du moins à les assouplir.

Digitized by Google

Cependant, l'art du peintre, ayant aujourd'hui parcouru le cycle entier de ses développements, ne saurait plus négliger les effets de la couleur et du clair-obscur en ce qu'ils ont d'expressif. L'âge de la peinture est trop avancé pour qu'elle remonte aux époques où sa jeunesse lui permettait de faire des prodiges sans employer à la fois toutes ses ressources. On peut donc regarder comme préférable la méthode de colorier l'esquisse, surtout quand on veut obtenir l'expression qui résulte de la couleur et de la lumière, expression qui convient au naturalisme et qui est si importante dans le paysage. Mais les grands peintres qui composent de figures humaines la trame de leurs ouvrages, n'en continueront pas moins de poursuivre l'expression par l'attitude, le geste, ou le mouvement de ces figures.

Il n'en est pas de la peinture comme de la statuaire : les figures du peintre, n'ayant ni épaisseur ni pesanteur, n'étant que de pures apparences, peuvent prendre des attitudes, faire des gestes qu'il serait impossible d'exécuter en marbre. La modération du mouvement, la sobriété du geste, nous l'avons dit, sont des lois inhérentes à la sculpture ; elles sont voulues et par la solidité de la statue et par sa dignité, car ce n'est pas seulement parce que ses figures sont pesantes que le statuaire s'interdit un geste déployé, outré ; c'est parce que les formes divinisées d'une beauté calme conviennent à des êtres dont l'image doit durer des siècles, et que leurs mouvements pris, non pas en dehors de la vie, mais au-dessus d'elle, doivent annoncer une âme sereine, comme celle des dieux immortels ou des héros qui le sont devenus.

Moins réservé dans son élan, plus hardi et plus libre, le peintre peut représenter des attitudes qui seraient incompatibles avec la gravité du marbre. Il peut oser des mouvements qui révèlent le feu de la passion, des gestes qui trahissent le bouillonnement du sang dans le cœur. Mais, ici encore, la seule imitation de la nature ne suffit pas plus au tableau qu'à la statue ; il y faut du choix, il y faut du style.

Écoutez un homme passionné, observez-le : ses paroles comme ses gestes diront d'une manière frappante et vraie la passion qui l'anime ; mais il se peut que ses paroles emportées soient d'une vérité ignoble, et que le débordement de ses gestes soit d'une vérité repoussante. Il se peut aussi que, faute d'une suffisante vitalité, il manifeste imparfaitement les émotions qu'éprouvera son âme débile. De là, pour le poëte et pour le peintre, la nécessité d'adoucir ce que la nature a prononcé trop fortement, ou d'accentuer avec énergie ce qu'elle a trop faiblement exprimé. L'observation de la pantomime naturelle est donc une

Digitized by Google

excellente étude, à la condition que l'artiste saura tantôt la rendre plus significative en y insistant, tantôt épier le moment où elle était énergique sans être vile.

Mais le geste n'est pas seulement individuel, c'est-à-dire modifié par le tempérament de chacun; il varie aussi de caractère suivant les mœurs et les idées, suivant les climats, et chaque nation y met l'empreinte de son génie. Quelle différence entre la réserve d'un Anglais et la grimaçante mimique d'un Napolitain! Comment donc découvrir le principe du geste à travers de pareilles variations? Est-il possible de démêler, parmi tant de nuances, des accents génériques? Oui. Malgré ses variantes, le geste a ses racines dans le cœur humain, et il est possible de les y retrouver. Quels que soient, par exemple, les divers signes de la vénération, elle s'exprime, dans tous les pays du monde, par une tendance à incliner la tête et à rapetisser le corps, comme pour figurer l'infériorité de celui qui vénère à l'égard de celui qui est vénéré. Tandis que l'Européen du nord marquera son respect par une froide inclination de tête, l'homme de sang méridional se pliera en deux, et l'Oriental se prosternera jusqu'à terre en cachant son visage. Mais toutes les différences, sensibles ou légères, seront comprises entre ces deux extrêmes, et l'artiste aura ainsi, pour choisir sa pantomime, une échelle entière de nuances.

Si les gestes et les mouvements de l'homme étaient tous dictés par l'organisme, ils auraient entre eux plus de ressemblance, parce que l'arrangement de la machine humaine les produirait d'une manière fatale, sans autres diversités que celles des tempéraments, débiles ou énergiques, généreux ou froids.

Mais il est des mouvements, des gestes et des attitudes qui ont leur source dans les profondeurs de l'âme, et dont la manifestation extérieure n'est qu'un écho affaibli, un symbole de ce qui agite le monde de l'imagination, ce monde intime où se passent les rêves de l'homme endormi et les songes de l'homme éveillé. Le geste a ses métaphores comme la parole. On repousse une proposition malsonnante à peu près comme on repousserait une bête dangereuse; on recule au récit d'une horreur comme on reculerait devant la réalité d'un spectacle affreux. L'orateur qui rumine ses harangues et qui veut entraîner son auditoire imaginaire, a besoin de se mouvoir, de marcher au pas de son discours, comme faisait Rousseau quand il allait par les chemins déclamant ses prosopopées. Ce n'est pas en regardant au hasard la nature que l'artiste pourra y rencontrer l'expression de ces pantomimes qui révèlent les évolutions secrètes de la pensée. Lorsque Michel-Ange, décorant le plafond de la chapelle Sixtine, a voulu peindre la *préoccupation* dans

Digitized by Google

la figure d'Isaïe, c'est dans les hauteurs de son esprit qu'il a trouvé l'ensemble des lignes propres à exprimer l'attention d'un penseur que rien ne peut distraire de ses méditations. Un ange appelle Isaïe au moment où, ayant placé sa main dans le livre de la Loi, pour marquer l'endroit où s'arrêtait sa lecture, le prophète poursuivait le cours de ses pensées. Sans presque remuer son corps, il tourne lentement la tête



ATTITUDE DU PROPHÈTE ISAÏE, PAR MICHEL-ANGE.

Chapelle Sixtine.

comme si la voix même d'un ange ne pouvait l'arracher à l'abîme de réflexions où il est plongé.

Les Prophètes et les Sibylles de Michel-Ange sont les plus beaux exemples de cette vérité supérieure de gestes ou d'attitudes dont la nature ne contient que le germe, et qu'il appartient au génie de découvrir pour en créer les types immortels. Les figures sublimes de Jérémie et de Daniel, de Jaël et de Zacharie, les Sibylles d'Érythrée, de Cumes, de Delphes, sont en ce genre de véritables créations. Sans mentir à la nature, elles sont cependant surnaturelles. Chacune de leurs attitudes, chacun de leurs mouvements, racontent les drames de la pensée. Nous l'avons dit ailleurs : la Sibylle de Delphes est la plus fière image de l'intelligence qui commande; la Sibylle de Cumes paraît obsédée par des

Digitized by Google

énigmes indéchiffrables. La Sibylle Persique lit de près dans une écriture pleine de mystères qu'elle semble dévorer. Celle de Libye, tenant son livre haut et jetant au-dessous d'elle un regard dédaigneux, exprime le mépris du vulgaire auquel il est interdit de jamais voir les livres sibyllins.

Et quelle puissance idéale dans la figure de Jérémie! Le prophète des lamentations est accablé sous le poids des tristes pressentiments; accoudé sur son genou, il soutient d'une main sa tête qui penche, et ferme sa bouche prête à gémir, tandis qu'il laisse tomber son autre main avec une indicible mélancolie. Il n'est pas jusqu'à sa draperie rude et négli-



ATTITUDE DE LA FIGURE D'AZA, PAR MICHEL-ANGE.

Chapelle Sixtine.

gée qui n'ajoute à l'expression par ce jet simple et grandiose, qui est ici comme le geste du vêtement. Faut-il peindre, au lieu des malheurs que le prophète entrevoit dans l'avenir, les malheurs que l'humanité éprouve dans le présent, c'est encore dans les fresques de Michel-Ange que nous chercherons un exemple de ce grand style qui, loin d'affaiblir l'attitude en la généralisant, la rend encore plus frappante en lui imprimant une signification typique. Jamais la conscience de l'infortune, l'excès de l'abattement physique et de la lassitude morale, furent-ils exprimés d'une façon plus mémorable que dans l'attitude d'Aza?

Jusqu'où peut aller en peinture l'expression par le geste, il faut le voir et l'admirer dans la *Cène* de Léonard de Vinci. Là on peut reconnaître ce qu'est le style et comment l'observation de la vie réelle, après avoir germé dans l'esprit d'un grand peintre, le conduit à une vérité plus haute. Il fallait répéter onze fois la surprise douloureuse que dut pro-

Digitized by Google



GESTES TIRÉS DE LA CÈNE DE LEONARD DE VINCI.

Sainte Marie des Grâces, à Milan.

Digitized by Google

duire sur des amis fidèles l'annonce d'une trahison. Il fallait peindre l'étonnement, l'indignation, la douleur, la tendresse, la loyauté naïve, la candeur inaltérable, tous les sentiments enfin, ou mieux, toutes les variantes du sentiment que dut éveiller parmi les apôtres cette parole du Christ : « Un de vous va me trahir! » Léonard, avec cette pénétration qui lui faisait découvrir les âmes dans les allures du corps, sut motiver les nuances individuelles du sentiment commun à tous les apôtres. L'un s'étonne en menaçant déjà le traître; l'autre est abattu à la seule idée d'un si grand crime; celui-ci pense à se disculper; celui-là cherche le coupable. L'honnêteté indignée prend la forme du mépris ou se traduit en colère. L'irritable saint Pierre voudrait venger son maître; saint Jean ne songe qu'à mourir avec son dieu. Chacun des apôtres représente une des faces de l'humanité à la veille de renouveler son génie et son cœur. Mais les gestes de la *Cène* ont été analysès avec beaucoup de chaleur et de sagacité par Stendhal, qui, cette fois, renonçant aux affectations de sa manière indiscrète, a écrit sous la dictée d'une émotion vraie : « ... Saint Jacques le Mineur, passant le bras par-dessus l'épaule de saint André, avertit saint Pierre que le traître est à ses côtés. Saint André regarde Judas avec horreur. Saint Barthélemy, qui est au bout de la table, s'est levé pour mieux voir le traître. A la gauche du Christ, saint Jacques proteste de son innocence par le geste naturel à toutes les nations : il ouvre les bras et présente sa poitrine sans défense. Saint Thomas quitte sa place, s'approche vivement de Jésus, et élevant un doigt de la main droite, semble dire au Sauveur : « Un de nous? » C'est ici une des nécessités qui rappellent que la peinture est un art terrestre. Il fallait ce geste pour caractériser le moment aux yeux du vulgaire, pour lui bien faire entendre la parole qui vient d'être prononcée... Saint Philippe, le plus jeune des apôtres, par un mouvement plein de naïveté et de franchise, se lève pour protester de sa fidélité. Saint Matthieu répète les paroles terribles à saint Simon qui refuse d'y croire. Saint Thadée, qui le premier les lui a répétées, lui indique saint Matthieu qui a entendu comme lui. Saint Simon, le dernier des apôtres à la droite du spectateur, semble s'écrier : « Comment osez-vous dire une telle horreur... »

Passons maintenant à un autre ordre d'idées, et supposons l'artiste occupé à peindre des tableaux anecdotiques, des scènes de mœurs, ou bien des fêtes de village, comme se plaisaient à les représenter Callot dans ses eaux fortes, Téniers dans ses peintures; le génie de l'observation lui suffira, parce que le comique n'exclut pas le laid, bien au contraire, et

Digitized by Google

que, parmi les gestes populaires et familiers, le peintre n'aura qu'à choisir le plus vif. Le style y serait employé à contre-sens, car la valeur de la pantomime est ici justement dans le tour individuel, dans la curiosité de l'accident. Généralisé, le grotesque serait froid; il n'a de saveur que lorsqu'il est particularisé au dernier point, saisi par un esprit photographique, pris sur le fait. Un bohémien de Callot, un paysan de Téniers, et même un invalide de Charlet, sont d'autant plus intéressants qu'ils ne ressemblent à aucun autre et tranchent sur leur espèce par une silhouette profondément singulière. Mais les originaux ne se trouvent que dans la nature. Il faut avoir couru les foires, comme Callot, ou hanté les kermesses, comme Téniers, pour peindre, par exemple, les gestes et les mouvements d'un joueur de boule, lorsque, après avoir lancé la sienne, il l'accompagne en courant, la suit de l'œil, l'encourage de la voix et de la main, tremble à chaque pierre qui peut la heurter, et la conduit jusqu'au bout avec une pantomime qui hésite entre la déception et le triomphe. Voyez, dans une des lithographies inimitables de Charlet, l'*Appel du contingent communal:* avec quelle finesse de vérité il nuance les allures du jeune soldat que la discipline du régiment n'a pas encore façonné! On distingue au premier coup d'œil, dans la bande, celui qui déjà courbe la tête pour laisser passer les balles, celui qui regrette *son doux Falaise*, et le garçon de ferme qui s'avance résigné, et le mauvais sujet (quelque apprenti roulier) qui porte une mèche de cheveux sur le front, garde son chapeau sur l'oreille, arrive en sifflant et se promet de gagner tout de suite une balle dans la tête ou des chevrons.

Ainsi, la part du naturel est d'autant plus grande que l'art descend et se familiarise. La naïveté est alors le don le plus heureux; elle est même précieuse dans les sujets graves où se mêlent quelques traits de la vie commune. Le tableau de Lesueur, où l'on voit saint Bruno qui reçoit une lettre du pape, nous montre un exemple charmant de naïveté dans la contenance embarrassée de l'envoyé rustique, qui, la main à son bonnet, cherche à lire l'effet de la lettre sur le visage du chartreux, et ne sait s'il lui est permis de se couvrir pendant la lecture.

Il est un grand peintre qui a excellé dans l'art du geste : c'est Rembrandt. Celui-là n'a point connu le beau; mais souvent il a rencontré le sublime. En puisant son inspiration dans le cœur, il a été grand parce qu'il a été humain et qu'il a ainsi touché à ce qu'il y a, dans la nature, de permanent et d'invariable. Sous le costume des Juifs de Hollande, il a peint des hommes de tous les pays et de tous les temps. Ce qu'il a compris à merveille, c'est que le geste est le langage optique, le langage

Digitized by Google

propre à la peinture, qui doit rendre la pensée visible. Lorsque Rembrandt représente un drame de l'Écriture, tel que le ***Sacrifice d'Abraham***, comme il transpose avec génie les paroles de la Genèse : « L'ange de l'Éternel lui cria des cieux : Abraham ! Abraham! ne mets point ta main sur l'enfant!... » Traduit en peinture, le cri de l'ange devient un geste



LE SACRIFICE D'ABRAHAM, PAR REMBRANDT.

décisif. Le messager de Dieu, saisissant de ses deux mains les deux bras du patriarche, nous fait voir à la fois le commencement et la fin de la tragédie. Et puisque nous parlons de gestes et d'attitudes, combien est touchante la résignation d'Isaac qui tend le cou à son père avec la confiance et la douceur de l'agneau qu'on va égorger ! Avant de plonger le couteau dans le sang de son fils, le vieillard lui couvre les yeux d'une main pour lui épargner au moins la vue de la mort. Toute cette pantomime est admirable,

Digitized by Google



ÉLYMAS FRAPPÉ D'AVEUGLEMENT, PAR RAPHAEL.

Digitized by Google

plus pathétique même que le récit de la Bible, d'après lequel tant d'autres peintres, même célèbres, pour se conformer à la lettre du livre sacré, ont dessiné un ange qui, froidement et vaguement, montre le ciel.

Toutefois, le dernier mot de l'art, c'est de concilier la force du geste avec la beauté du mouvement, la chaleur du vrai avec la dignité du style. C'est en quoi Léonard de Vinci et Raphaël sont incomparables. Raphaël en particulier a eu le secret de faire entendre, par la mimique de ses figures, plus de choses encore qu'il n'en fait voir. Il sait indiquer par son mouvement un reste de l'action qui a précédé et un peu de celle qui va suivre. Quelle vérité parlante dans la figure d'Élymas frappé d'aveuglement par saint Paul! Le geste paraît naïf, et cependant il est choisi. La nature en a fourni le motif : mais le style en a revisé l'expression. « Et à l'instant, des ténèbres tombèrent sur lui, et, tournant de tous côtés, « il cherchait quelqu'un qui le conduisît par la main. » Cet instant, Raphaël l'a merveilleusement saisi, de manière à nous montrer la soudaine et irrésistible puissance de l'apôtre. L'enchanteur, privé de la vue, cherche un guide, non pas comme l'aveugle-né qui est habitué de longue date à la prudence, mais comme un homme qui, tout à l'heure, y voyait encore, et qui, brusquement, est passé de la lumière à la nuit. Pour bien sentir cette nuance, il faut comparer l'Élymas de Raphaël avec l'eau forte de Rembrandt où cet autre grand maître a représenté le vieux Tobie et si bien rendu la timidité instinctive et les tâtonnements de l'aveugle qui, habitué aux ténèbres, traîne ses pas et n'avance la main qu'en tremblant.

Jetez les yeux sur l'*École d'Athènes :* une attitude, un geste, y caractérisent tous les philosophes de l'antiquité. Le cynisme de Diogène est raconté par l'abandon de sa posture; la doctrine obscure et décourageante d'Héraclite, par sa contenance attristée; l'indifférence du pyrrhonien, par sa manière tranquille et ironique de regarder par-dessus l'épaule du jeune aspirant qui écrit avec ardeur les paroles entendues. Le divin Platon montre du doigt la patrie de l'idéal; le positif Aristote semble modérer du geste l'enthousiasme de son maître. Socrate qui raisonne en tenant de sa main droite l'index de sa main gauche, a l'air de compter sur ses doigts les déductions qu'il arrache une à une à son interlocuteur Alcibiade. Dans le groupe des élèves d'Archimède, on reconnaît, à la différence du maintien, le disciple attentif et recueilli qui suit le théorème du géomètre; l'écolier qui, plus pénétrant, a devancé la démonstration, et celui qui, voulant l'expliquer à un quatrième, ne trouve en lui qu'une intelligence tardive, accusée par l'inertie du visage et par une main ouverte qui n'a pu encore rien saisir.

Digitized by Google

Au cinquantième chapitre de son traité, Léonard de Vinci recommande l'imitation des muets dans leur pantomime (*li moti de' mutoli*), parce que les muets, faute de posséder un signe, ont appris l'art d'y suppléer par tous les autres; mais la crainte de n'être pas compris pousse les muets jusqu'à l'excès du geste, et pourrait conduire le peintre aux grimaces, ou tout au moins à cette mimique ressentie et chargée dont Nicolas Poussin ne s'est point assez défendu. La pantomime du peintre n'est pas seulement un moyen de faire comprendre l'intention de ses figures; c'est un moyen de les représenter belles et intéressantes dans leurs passions mêmes. Le personnage d'un tableau doit plutôt laisser voir son âme que la faire voir. Son geste n'est pas pour démontrer sa passion, mais pour la trahir.

L'auteur du *Marcus Sextus* et de *Clytemnestre*, Pierre Guérin, allait souvent étudier son art au théâtre. De là sa manière poëtiquement solennelle, mais quelquefois apprêtée et tendue. Il semblerait, au premier abord, que l'étude de la scène tragique doit profiter au peintre de style : il n'en est pas ainsi cependant. La pantomime du comédien, expliquée par la parole, ne saurait être la même que celle du peintre qui ne parle qu'aux yeux. Le spectateur que les scènes précédentes ont préparé, que la déclamation échauffe et entraîne, permet aux héros de théâtre des mouvements exagérés, dont il ne voit pas même l'exagération. Il en est du geste scénique à peu près comme du décor; l'un et l'autre s'adressent à des masses pour lesquelles il convient de charger les couleurs et les actions, parce qu'elles n'y regardent et n'y peuvent pas regarder d'assez près pour apprécier les délicatesses et les nuances que conseillerait le goût. Là, sans doute, comme partout, il importe de frapper juste; mais il faut aussi frapper fort. Au contraire, n'ayant devant lui qu'un spectateur de sang-froid, le peintre ne saurait lui faire accepter rien d'outré ni de factice. Il est donc vrai que ce n'est pas dans les conventions du théâtre, mais dans la vérité de la passion et de la vie qu'il doit chercher son inspiration première. Pourquoi s'en rapporter aux interprétations de la poésie, au lieu de remonter aux sources de la poésie elle-même?

Ce qu'il y a de commun entre l'acteur et le peintre, c'est qu'ils étudient la vérité individuelle d'autant plus qu'ils se rapprochent du comique. Lorsque Molière écrit le *Misanthrophe* ou le *Tartufe*, il généralise, il est vrai, mais il entre alors dans une comédie si haute qu'elle touche au tragique. De même, le peintre, à mesure qu'il s'élève, abandonne la petite vérité pour la grande, se rappelant que la peinture, comme le théâtre, à ses brodequins et ses cothurnes.

Le célèbre Garrick disait un jour à un comédien qui jouait le rôle

Digitized by Google

d'un ivrogne : « Mon ami, ta tête est véritablement ivre; mais tes pieds et tes jambes sont pleins de raison. » Cela revenait à dire que l'unité est dans le geste la loi des maîtres et le secret de la nature. Gratiolet a fort bien dit (*Conférences sur la physionomie*) : « La société des organes du corps vivant est une république parfaite : tous les organes gémissent à l'occasion de la douleur d'un seul; tous se réjouissent quand un seul est dans la joie... et cette contagion du sentiment, ce concert des organes, sont exprimés à merveille par le mot *sympathie*... » La nature, en effet, a localisé nos organes, mais pour les rendre ensuite solidaires. La vue, l'ouïe, l'odorat, le goût, le toucher, divisent le travail de la vie, et font l'analyse des sensations dont la synthèse est dans l'âme. Nous ne saurions ni toucher les couleurs, ni voir les parfums; le son n'affecte point nos yeux, ni la lumière notre goût, et l'odorat ne nous dit point si la rose est plus légère que l'œillet; mais la sensation, une fois reçue, se généralise : elle retentit dans tout l'organisme. Voyez la figure du Laocoon : elle souffre de la tête aux pieds; elle frémit jusqu'à l'orteil.

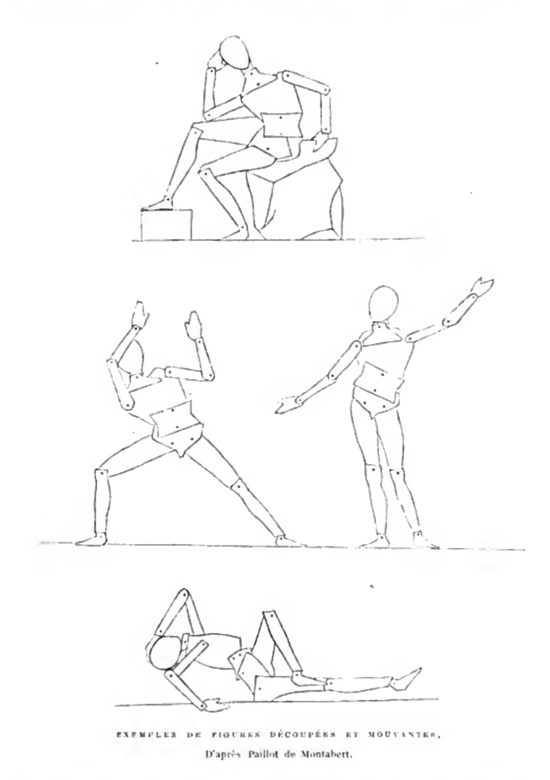
Descartes observe que notre âme, qui a toujours quelque influence sur les muscles, n'a aucun pouvoir sur le sang, et qu'ainsi la pâleur ou la rougeur subite ne dépendent point de notre volonté. Cette belle remarque peut s'étendre à certains gestes qui sont aussi involontaires que les mouvements du sang, et qui échappent à l'empire de l'âme. C'est au peintre d'en prendre note, je veux dire d'en dessiner un trait hâtif lorsqu'il a pu les saisir au passage dans la réalité vivante.

Mais les modèles ne sont pas toujours sous les yeux du peintre, et combien d'ailleurs sont fugitifs les mouvements que la nature nous offre ! Comment même les imiter sur la vie si on n'en connaît les conditions mécaniques et les rouages! Les artistes de l'antiquité, selon toute apparence, se servaient, pour étudier le geste, de squelettes artificiels, dont les membres étaient assemblés par écrou aux jointures. Ces sortes de statuettes articulées sont décrites avec précision dans une satire de Pétrone : « Pendant que nous buvions ainsi et que nous admirions la magnificence « du repas, un esclave apporta un squelette d'argent, construit de telle « sorte que ses articulations et ses vertèbres pouvaient se tourner en « tout sens. Après avoir posé plusieurs fois ce squelette sur la table, et « lui avoir donné les différentes postures que permettaient les attaches « mobiles de ses membres (*catenatio mobilis*), Trimalcion s'écria : Pau- « vres humains ! ce que c'est que de nous!... »

Ce passage de Pétrone nous rappelle l'écrivain qui nous le signala, le savant et judicieux Paillot de Montabert, que nous avons connu dans

Digitized by Google

les dernières années de sa vie, lorsqu'il habitait Saint-Martin de Troyes, ancienne abbaye du Primatice. Devenu aveugle, il aimait causer d'un art



EXEMPLES DE FIGURES DÉCOUPÉES ET MOUVANTES,
D'après Paillot de Montabert.

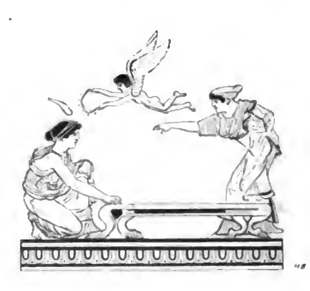
qui avait absorbé toutes ses pensées. Un jour que nous parlions de mannequins, il nous pria de lui lire un chapitre de son *Traité de peinture*, où il décrit les figures découpées et mouvantes que les peintres antiques

Digitized by Google

avaient dû employer, disait-il, non-seulement pour chercher et composer des pantomimes expressives, mais pour représenter des figures qui volent ou qui se précipitent, et dont les mouvements n'ont pu être posés par aucun modèle. C'était en regardant les figures peintes à teintes plates sur les vases grecs, que le profond théoricien avait songé aux mannequins en cartes découpées dont il a donné le dessin dans son livre. On voit, en effet, sur les poteries antiques, des gestes hardis et libres, des mouvements quelquefois outrés jusqu'à la caricature, mais toujours vifs, résolus, parlants, et qui semblent avoir été inventés au moyen de découpures mobiles. N'est-ce pas l'imagination de l'artiste, plutôt que la nature, qui a inspiré les pantomimes de ces silhouettes étonnantes, et ce qu'il y a de singulièrement expressif dans ces figures de prêtresses, de ménades, d'éphèbes et de satyres, qui tantôt paraissent célébrer des mystères, tantôt exécutent des danses sacrées, ou se poursuivent en délire autour des amphores? Est-il possible d'ailleurs qu'un modèle obéisse fidèlement, par son attitude ou son geste, à la pensée d'un autre, et à plus forte raison aux rêves d'une fantaisie étrangère? Comment dès lors suppléer au spectacle de la nature plus sûrement que par ces figures mouvantes, qui, présentant comme l'algèbre du corps humain, n'en sont que plus propres à formuler ses postures et ses mouvements, dans la mesure du possible, et qui, passant, sous la main du peintre, de la plus faible signification à la plus forte, lui disent le moment juste où le geste est déjà énergique sans être encore violenté ?

Quel que soit, au surplus, le moyen que l'artiste aura préféré, c'est à lui, s'il veut grandir, de s'appuyer sur la vérité réelle pour s'élever à une vérité plus fière, de façon que ce qui, dans la nature, n'était qu'un langage, devienne, dans l'art, une éloquence.

CHARLES BLANC.



Digitized by Google

UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

MUSÉE RÉTROSPECTIF

LE MOYEN AGE

ET LA RENAISSANCE

III.

LES NIELLES. — LES ÉMAUX.



RAVURE. NIELLES. — Dès que l'industrie sut extraire et façonner les métaux, l'art s'ingénia à les décorer. Le décor fut demandé à la forme d'abord, puis au dessin. Des intailles, puis des incrustations ornèrent les armes et les ustensiles dès l'antiquité la plus reculée; et, sans vouloir, rappeler ici des textes bien connus, nous nous contenterons de citer les gravures des miroirs et des cistes que l'exposition des collections du marquis Campana ont rendues familières à tous.

Cette pratique de la gravure fut transmise par l'antiquité aux ouvriers qui décoraient la pesante orfévrerie des églises et des princes pendant les premiers siècles du moyen âge, et conservée, surtout en Allemagne, pendant le XIe siècle et le siècle suivant.

C'est une main allemande, en effet, qui nous semble avoir tracé, au XIe siècle, sur un bassin exposé par M. Signol, quelques épisodes de la

Digitized by Google

légende des onze mille vierges, si vénérées sur les bords du Rhin, témoins de leurs miraculeux voyages et de leur martyre.

Sur l'ombilic, la petite Ursule est assise sur les genoux du roi de Bretagne, son père, qui lui donne les premières notions de la religion chrétienne, ainsi que l'explique ce vers léonin :

VRSVLA SOLLICITE SACRA DISCIT DOGMATA VITAE.

La scène est effacée en partie par le contact des monnaies, petites et grosses, que les quêteurs ont reçues pendant un grand nombre d'années dans ce bassin, qui doit avoir passé par quelque sacristie; mais on distingue parfaitement la riche architecture supportée par deux colonnes, ornées de draperies, qui surmontent le trône du roi.

Sur le fond du bassin et vers le bord, six scènes, séparées par des colonnes entourées de draperies, représentent le voyage à Rome d'Ursule et de ses compagnes, qui s'arrêtent d'abord à Cologne (Agrippina), qu'illustrera au retour leur martyre, puis à Bâle, ainsi que l'expliquent six vers léonins gravés contre la marge.

La légende s'arrête là, et nous devons supposer que la suite devait se trouver soit sur l'aiguière, dont l'ombilic de ce plateau nous fait supposer l'existence, soit sur un autre bassin semblable qui, complétant celui-ci, formait ces gémellions, avec lesquels pendant le moyen âge on « donnait à laver » avant les repas.

L'archéologie pourra tirer de l'étude du bassin de M. Signol de précieuses indications pour l'histoire du costume et celle des constructions navales, en même temps que pour l'histoire du dessin et de la gravure.

Le désir de donner plus d'accent à ces intailles fit remplir leurs traits d'une matière solide. Parfois ce fut un métal que l'on y incrusta, surtout dans l'antiquité. De là naquit la damasquinerie, qui, toujours pratiquée en Orient, nous est revenue à la renaissance dans les œuvres des Azziministes. Mais à toutes les époques du moyen âge, on préféra employer une matière qui, pénétrant facilement dans tous les traits de la gravure, était solidifiée et fixée par le feu. C'était le nielle, qui a généralement l'argent pour excipient.

On pourrait écrire l'histoire du nielle depuis l'époque romaine, à l'aide des textes et des monuments; et, parmi ces derniers, le moins important ne serait pas le reliquaire de Thomas Becket, que nous publions ici presque dans la grandeur de l'original.

Cette précieuse boite, une des raretés de la collection de M. Germeau, qui en possède tant, représente sur la face que montre notre dessin le martyre du plus intrigant des saints, comme un historien l'a

Digitized by Google

appelé. Sur la face opposée, le corps de saint Thomas est porté par deux religieux de Cantorbéry, et l'inscription SAGVIS E S TOM. (*sanguis est sancti Thomæ*) nous apprend que le sang de saint Thomas était conservé dans ce reliquaire. Un ange, vu à mi-corps, est figuré sur chacun des côtés latéraux de la boîte. Les deux petites faces correspondantes du couvercle pyramidal présentent des ornements feuillagés; et sur les grandes faces, ce sont des anges. L'un assiste au martyre, ou assiste le martyr, comme on voudra l'entendre; l'autre porte l'âme de saint Thomas.



RELIQUAIRE NIELLÉ DU XIIe SIÈCLE.

Collection de M. Germeau.

Ce reliquaire était-il une de ces ampoules plus ou moins riches que rapportaient de Cantorbéry,

> « en signe del veiage
> Li prince, li baron, li duc od leur barnage
> Gens d'aliens pais de mult divers language.
> Prelat, moine, reclus... »

ainsi que nous l'apprend Garnier de Pont Sainte-Maxence, poëte contemporain des événements? Une de ces ampoules qui contenaient le sang du martyr plus ou moins dilué comme ajoute le poëte :

> « En eve et en ampoule fit par le mund porter
> Deus le sanc al martir pur les enfermes saner. »

Digitized by Google

Faut-il donc voir dans le nielle de M. Germeau une œuvre anglaise de la fin du XIIe siècle? Nous trouverions plutôt un caractère allemand croisé de byzantin très-prononcé dans les têtes des anges niellés sur les côtés de ce coffret, destiné sans doute à contenir une de ces ampoules en plomb que rapportaient les pèlerins, comme celle que M. A. Forgeais a trouvée dans la Seine, et publiée dans son livre sur les *Enseignes de Pèlerinage*.

Le moyen âge n'a plus à nous offrir que quelques traces de nielle sur un des reliquaires de M. Basilewski, et il nous faudrait descendre jusqu'à la renaissance pour trouver des monuments à citer. Ce serait d'abord une charmante paix italienne, de la fin du XVe siècle, appartenant au directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, dont M. Paul Mantz a déjà parlé; puis, huit plaques garnissant une reliure du temps de Louis XIV, qui ont été exécutées par un maître allemand du XVIe siècle.

Les différents épisodes du sacrifice d'Abraham, avec légendes en caractères hébraïques, sont représentés sur ces nielles, qui appartiennent à un membre de la famille Rothschild.

Nous citerons encore deux bustes de saint Pierre et de saint Paul d'origine italienne, mais d'époque un peu postérieure, exposés par M. Lecarpentier, et enfin un baptême du Christ enchâssé sur un vase d'autel en argent, fabriqué en Italie au XVIIe siècle, et qui appartient à M. le comte de Lavalette.

ÉMAUX CLOISONNÉS. — Nous abordons maintenant une des parties les plus magnifiques du Musée rétrospectif : une de celles qui, loin de nous présenter des lacunes, nous fournit, au contraire, sur certains points obscurs de l'histoire de l'émaillerie une abondance de documents d'où nous espérons voir sortir quelque lumière.

L'émaillerie byzantine, celle que l'on appelle cloisonnée, parce que l'émail est parfondu dans des alvéoles cernées par des cloisons faites avec des lames d'or soudées sur un fond, nous offre un fort beau spécimen de l'art du Xe siècle dans une petite croix appartenant à M. de Sevastianoff. Le Christ se détache en rose sur une croix noire bordée d'un filet rouge, qui est elle-même posée sur un champ bleu lapis où ondulent des rinceaux d'or. Une ample draperie blanche couvre les reins du Christ, et un nimbe vert, croiseté de blanc bordé de rouge, orne sa tête. Au-dessus, le monogramme ordinaire I. C. X. C. est suivi de l'inscription : Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ (le roi de science).

Si l'on considère que tous les traits du dessin de ce petit bijou sont formés par une lame d'or, et que ce dessin n'est point des plus mauvais,

Digitized by Google



RELIURE BIZANTINE

Coll.on de M. le M.is de Ganay

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Salmon à Paris

Digitized by Google

que la bordure de la croix, la croix du nimbe, les lettres de l'inscription sont tracées par deux lames parallèles, on ne saura trop admirer l'habileté de l'ouvrier qui l'a exécuté.

La reliure d'orfèvrerie appartenant à M. le marquis de Ganay, que la *Gazette des Beaux-Arts* publie aujourd'hui, présente quelques plaques d'émail cloisonné formées d'entrelacs blancs, accompagnés de quelques fleurons rouges ou verts, sur fond bleu et jaune par places. Nous avons dit, dans un précédent article, que l'orfèvrerie de cette reliure nous semblait appartenir au XIIe siècle, et nous fondions notre appréciation sur le style des feuillages frappés dans la bordure qui encadre le Christ, lequel, bénissant à la latine, relève de l'art occidental. Mais une difficulté nous arrête pour dater les émaux. En effet, une inscription en émail cloisonné, dont les lettres blanches se détachent sur un fond bleu bordé de vert, incomplète aujourd'hui et présentant une interversion, prouve que les figures des évangélistes ou leurs symboles accompagnaient, suivant l'habitude, la figure du Christ. Cette inscription est ainsi rétablie par M. Jules Quicherat :

[MATTHEVS, MARCVS] LVCAS SCS Q. IOHA[N]NE[S]
[VOX H]ORVM QVATVOR REBOAT TE X PE REDEMPTOR.

Or nous ne voyons aucun des évangélistes dont la voix mugit [REBOAT] le nom du Christ; preuve, suivant nous, que les belles plaques en orfèvrerie repoussée et ornée de pierres cabochons, qui alternent avec les plaques d'émail, sont postérieures à celles-ci et à l'inscription. Cette reliure nous semble donc le résultat d'un remaniement fait au XIIe siècle, et par un ouvrier fort habile, d'une reliure plus ancienne et contemporaine peut-être du manuscrit qui est du VIIIe siècle. Quant aux deux « bouillons » en cristal de roche, entourés de filigranes qui occupent les deux coins inférieurs, ils sont le produit d'une restauration postérieure faite au XIIIe siècle sans doute.

Dans l'exposition de M. Basilewski nous trouvons le saint Théodore de la collection Pourtalès, émail grec précieux parce qu'il est un des seuls connus qui soient cloisonnés en cuivre.

Nous n'insisterons point sur cette pièce, que M. J. Labarte a publiée deux fois. Dans ses *Recherches sur la peinture en émail*, il attribuait au XIIe siècle cet émail quelque peu barbare; mais, revenant sur cette opinion dans son *Histoire des arts industriels*, il se fonde sur quelques points de ressemblance entre les entrelacs feuillagés de la bordure et ceux

Digitized by Google

d'une reliure en orfévrerie émaillée de la bibliothèque de Sienne, pour reporter cette œuvre au xe siècle.

Les émaux translucides, cloisonnés en or, furent fabriqués en Occident pendant tout le moyen âge, comme nous le prouve une petite plaque à quatre lobes appartenant à M. Germeau, décorée de fleurons



BOITE DE MIROIR EN CRISTAL ÉMAILLÉ.

Collection de Mme la baronne J. de Rothschild

symétriques formés de feuilles bleues, rouges ou vertes, épanouies à l'extrémité de longues tiges d'or sur un fond vert. Or le dessin de ces feuilles est celui qu'affectionnait notre xiiie siècle. D'autres petits émaux sertis dans les hauts chatons coniques d'un chapeau d'orfévrerie, que nous trouvons dans la même collection, nous semblent appartenir au xive siècle. Enfin les belles plaques d'émail cloisonné qui garnissent le

Digitized by Google

bouclier de Charles IX, au musée des Souverains, nous montrent que cet art charmant fut pratiqué jusqu'à la fin du XVI[e] siècle.

Un autre art, à cette époque, remplaça cependant celui des émaux byzantins, ce fut celui du cristal émaillé, dont l'exposition de M[me] la baronne J. de Rothschild présente trois spécimens si charmants. La gravure de l'un d'eux nous dispensera d'énumérer les capricieux ornements dans le goût d'Étienne de Laulne, qui s'y détachent en émaux de toutes couleurs, bordés d'un mince filet d'or sur un fond pourpre chatoyant. Mais nous voulons indiquer le mode de fabrication de ces pièces.

Sur une plaque en cristal blanc factice on creusait l'ornement, en ayant soin d'en maintenir les bords inclinés en dedans, de façon que la cavité était plus large au fond qu'à l'ouverture. Puis on y couchait une mince feuille d'or qui débordait et formait ainsi une petite caisse où l'émail était déposé, puis fondu, et fixé au feu à une température bien inférieure à celle de la fusion du cristal. La pièce, bien polie, était montée sur une feuille de paillon pourpre qui la colore par transparence.

Outre les boîtes de miroirs comme celle que nous publions, miroirs que l'on portait suspendus à la ceinture, à des chaînes d'orfévrerie, on fabriquait ainsi des boîtes de montre. Mais toutes les pièces de ce genre que nous ayons vues étant de même style, nous supposons que ces émaux, d'un aspect si agréable, ne sont point le produit d'une industrie très-répandue, mais sont plutôt sortis d'un atelier éphémère.

Revenons maintenant sur nos pas pour étudier des œuvres qui, créées d'abord pour suppléer les émaux cloisonnés, ont fini par être les produits d'un art parfaitement original.

ÉMAUX CHAMPLEVÉS. — Comme il fallait une grande dextérité pour disposer toutes les petites lames d'or qui forment le dessin des émaux cloisonnés byzantins, comme d'ailleurs l'or était un métal très-coûteux, comme enfin le cuivre, moins malléable et moins ductile que l'or, ne pouvait permettre les mêmes inflexions et les mêmes finesses, on imagina de creuser dans une plaque de cuivre d'une certaine épaisseur des cavités séparées par des bandes que l'on réservait, et dont le réseau formait un dessin préconçu. Ce sont ces cavités que l'on remplit d'émail. La pièce, après avoir passé au feu, était polie : le dessin était accentué par un trait gravé au ciselet sur les contours et sur les bandes réservées, puis l'on dorait le métal. C'était un retour aux émaux gallo-romains plutôt que gaulois que l'on trouve dans les tombeaux des IV[e] et V[e] siècles.

Il faut considérer l'Allemagne, croyons-nous, comme ayant inventé, vers le XI[e] siècle, l'art des émaux champlevés sur cuivre. C'est d'ailleurs aux confins de l'Allemagne, à la « Lotharingie, » que Suger demanda

Digitized by Google

des émailleurs pour ses travaux de l'abbaye de Saint-Denis, et rien ne prouve que Limoges, qui bientôt devint sans rivale dans la pratique de cette industrie, au lieu d'imiter les artistes des bords du Rhin, les ait devancés ou accompagnés, en inventant la même chose de son côté.

Quoi qu'il en soit, nous trouvons des émaux allemands aussi bien que limousins fabriqués à l'imitation des émaux byzantins; c'est-à-dire que tout y est émaillé, le fond et le sujet. Nous indiquons, comme spécimen, une grande croix appartenant à M. Germeau. La figure du Christ, dessinée par des bandes de métal réservé, se détache en émail blanc sur un fond bleu orné de rinceaux et de fleurons également émaillés. Ce n'est point une œuvre qui appartienne à l'art le plus ancien, mais c'est une imitation des pratiques de cet art.

Un peu plus tard, on se contenta d'exprimer le sujet en émail qui se détacha sur le fond lisse du métal. Telles sont des croix exposées par M. Ch. Davillier et par M. Germeau, auquel appartient, en outre, une plaque en forme d'ellipse aiguë, encadrée dans une reliure, qui représente la Vierge assise, portant l'Enfant Jésus. Nous avons publié cet émail dans les *Annales archéologiques* comme le plus magnifique spécimen de ce que Limoges put exécuter en ce genre.

La collection Czartoryski nous offre en pendant une grande plaque en forme d'écaille, de travail colonais, qui représente Ananias, Azarias et Misaël dans la fournaise, réconfortés par l'ange du Seigneur et chantant le cantique : *Benedictus es Deus dominus patrum nostrorum, et laudabilis et gloriosus in secula.*

Une inscription qui circonscrit la plaque nous prouve que cette représentation d'un fait de l'ancienne loi qui devait faire partie d'un monument très-considérable, y était opposée à un fait de la nouvelle, suivant une pratique constante au XIIe siècle, surtout en Allemagne, et que ce fait devait être la Nativité. L'inscription est celle-ci :

Nec pveros ledit vesania regis et ignis
Nec matris natus disolvit claustra pudoris.

Le buisson ardent que les flammes n'offensent point, les enfants dans la fournaise qu'épargnent les flammes, sont deux images de la Vierge-Mère.

La gravure qui accompagne ces lignes montre que l'artiste qui traça le dessin de la belle plaque du prince Czartoryski était placé sous une influence byzantine, ce que confirme un détail du costume de l'ange, l'ornement circulaire qui décore un pan de son manteau.

S'il est des émaux fabriqués suivant le mode que nous venons d'étu-

Digitized by Google

dier, qui sont des œuvres remarquables, on ne peut se dissimuler qu'il était souvent difficile d'arriver économiquement à une exécution satisfaisante, — plusieurs exemples pris dans l'exposition le prouveraient facilement, — et qu'il était plus pratique de réserver dans le métal les personnages dont la gravure exprimerait le dessin, et de les détacher sur un fond d'ornements émaillés.



ÉMAIL COLONAIS DU XIIe SIÈCLE.

Collection du prince Czartoryski.

Parfois les carnations seules sont réservées et gravées, car c'étaient elles qui présentaient le plus de difficultés. Les émaux qui décorent le beau triptyque en orfévrerie allemande de M. E. Dutuit, sont ainsi faits. Les carnations des apôtres placés sur les volets, celles des saintes femmes au tombeau, sont réservées, gravées et niellées d'émail bleu noir dans la gravure, ce qui lui donne plus d'accent; les costumes sont émaillés et le fond est lisse. Il en est de même d'une plaque de la collection Czartoryski figurant l'Ascension et d'un certain nombre de petites plaques allemandes qui appartiennent à M. Germeau, et qui représentent Héraclius à cheval; un séraphin; Jacob bénissant Éphraïm et Manassès, et deux apôtres.

Bien que la pratique des sujets réservés sur fond émaillé soit posté-

rieure à celle des sujets émaillés sur fond lisse, il s'en faut de beaucoup, cependant, qu'il y ait entre les deux systèmes une démarcation bien tranchée, et qu'on ne les trouve pas tous les deux réunis sur le même monument. Les émailleurs rhénans surtout se plaisaient à différencier ces procédés pour apporter plus de variété dans leurs œuvres. Nous en avons un exemple dans la belle pièce qui est passée de la collection Pourtalès dans la collection Basilewski. Cette pièce est formée d'une plaque centrale carrée, flanquée de quatre plaques semi-circulaires. Dans celle du centre, les juifs qui marquent du Tau leurs maisons, montrent des carnations gravées et des costumes en émail sur le fond lisse du métal; tandis que les figures qui racontent la légende de saint Jean l'évangéliste sur les plaques d'entourage sont en métal gravé sur fond émaillé.

Notons, de plus, de petites bandes d'ornements quadrillés sur fond rouge, placées suivant les diamètres des plaques semi-circulaires, ornements qui sont cloisonnés en cuivre à l'imitation des anciens procédés byzantins.

Puisque tantôt nous parlons d'émaux allemands, tantôt d'émaux limousins, il nous faut dire quels caractères nous aident à distinguer ceux-ci de ceux-là.

D'abord les Allemands sont grands amateurs d'inscriptions. N'est-ce pas Molière qui en a fait la remarque dans *le Fâcheux?* Tels ils étaient du moins au XII[e] siècle, car il est peu de leurs émaux qui n'aient été accompagnés, suivant la mode byzantine, du nom du personnage représenté, soit même d'une inscription explicative du sujet ou de son symbolisme. Détail qui prouve que les belles orfévreries allemandes étaient fabriquées dans le milieu érudit des cloîtres. A Limoges, où c'étaient des artisans qui se livraient à cette industrie, nous trouvons moins de science et fort peu d'inscriptions, et celles que l'on trouve patoisent même quelque peu.

Mais ce signe n'est pas le seul. Il y a d'abord le style du dessin, généralement plus habile et plus byzantin sur les bords du Rhin que sur ceux de la Vienne, bien qu'il montre quelque chose de farouche dans les attitudes et dans les airs de tête; puis, il y a le ton de l'émail qui est d'un grand secours.

Le bleu lapis domine à Limoges; à Cologne, c'est le bleu turquoise. Ainsi que nos miniaturistes, nos émailleurs enluminent vivement leurs sujets ou leurs ornements, en prenant le bleu pour dominante. De même, les miniaturistes et les émailleurs allemands procèdent par tons rompus et adoptent la tonalité verte. La gamme décroissante des tons juxtaposés

Digitized by Google

dont on se sert pour émailler les draperies et les fleurons sera en France une trace de rouge, le bleu lapis, le bleu clair et le blanc. En Allemagne, ce sera une trace de bleu lapis, le bleu turquoise, le vert et le jaune. Certes, cela n'est point absolu, et dans les émaux des deux pays on trouvera plus ou moins modifiées les échelles de tons que nous venons d'indiquer; mais en définitive, dans notre pays, c'est celle qui a le bleu lapis pour base, qui frappe tout d'abord; tandis que chez nos voisins, c'est celle qui est surtout influencée par le vert.

Parfois les artistes limousins imaginèrent de rapporter des têtes en saillie sur des corps exprimés par un travail qui est un peu plus qu'une simple gravure, par une ciselure qui creuse légèrement les plis, afin de les modeler. M. Germeau possède une châsse charmante, à fond bleu, ainsi décorée sur sa face principale de trois figures assises dans des auréoles elliptiques, et une plaque rectangulaire représentant la marche des rois mages.

M. Glaizes en a exposé deux autres qui présentent la même particularité. Sur l'une est figuré le martyre de saint Étienne; sur l'autre sont des apôtres placés sous des arcatures figurées en plein cintre. Ici l'on voit le bizarre assemblage de draperies émaillées, de têtes en relief et de mains ou de pieds en réserve et gravés sur un fond vermiculé à l'outil.

Souvent le personnage tout entier était en relief. Tantôt ce relief est discret, en cuivre fondu et ciselé, comme sur la belle plaque de Limoges appartenant à M. Basilewski, où le Christ en croix entre la Vierge, saint Jean et deux anges, est placé sur un fond bleu constellé de fleurons. Tantôt le relief est très-prononcé, et c'est de la vraie statuaire que l'on combine avec l'émail. Parfois on fait asseoir une statue sur l'image plate d'un siége figuré en réserve dans une plaque d'émail couverte de rinceaux dont les tiges en métal s'épanouissent en fleurons émaillés. Telles sont les deux figures de saint Paul et de saint Thomas qui appartiennent à M. Germeau. Souvent la liaison est moins intime et les figures sont simplement appliquées sur la plaque d'émail, comme sont celles de saint Pierre et de saint André de la même collection. Ces plaques, qui sont cintrées, étaient destinées à remplir les arcatures d'une châsse dont l'architecture en saillie accompagnait et justifiait le relief des figures.

Quelques ateliers de Limoges s'imaginèrent de fabriquer, pour en décorer les chasses, des figures de saints en demi-relief dont les têtes sont ciselées, mais dont les corps lisses sont incrustés d'émail. Il se peut qu'il existe des œuvres de choix exécutées par ce procédé, mais toutes celles que nous connaissons n'offrent que des spécimens d'une fabrication fort inférieure.

Digitized by Google

Ce fut surtout pendant le XIIIe siècle que les émailleurs limousins produisirent avec abondance des pièces dont les figures sont réservées et gravées sur un fond émaillé. La collection de M. Germeau nous en donne de nombreux spécimens, entre autres deux châsses dont l'une nous semble représenter le martyre et l'ensevelissement de saint Thomas Becket, l'autre le martyre de saint Sébastien : puis la plaque de consécration de l'autel de l'église de Genouillac par un évêque de Limoges, pièce d'autant plus précieuse qu'elle porte une date, celle de l'année 1267.

Le plus grand nombre des pièces de cette époque sont d'une exécution un peu négligée, et la gravure, au lieu d'être accentuée, profonde et remplie d'émail, est maigre, superficielle, et parfois effacée par l'usure que la plaque a subie, après avoir été émaillée au polissage.

Pendant le XIVe siècle les procédés varient peu. Le dessin est plus aigu : les tracés géométriques remplacent les caprices de la ligne dans les fonds, et l'émail rouge est employé avec une certaine abondance. Nous avons comme spécimen de l'émaillerie limousine à cette époque, une plaque rectangulaire, de la collection Germeau, qui représente un évêque en réserve sur fond bleu circonscrit par une rosace à quatre lobes, entourée dans les écoinçons d'émail rouge sur lequel se détachent quelques feuillages en réserve. Dans la collection Basilewski nous trouvons une petite châsse dont le champ bleu, orné de fleurs de lis en métal, porte quatre lobes rouges où la légende de la Vierge est figurée en réserve.

L'émaillerie champlevée semble s'être arrêtée en Allemagne et en France avec le XIVe siècle, pour être remplacée par un autre art. Mais avant que d'étudier celui-ci, il nous faut citer encore quelques monuments remarquables de l'émaillerie limousine à côté des pièces que nous venons de choisir comme exemples des modifications que le temps avait apportées dans la pratique de cette industrie.

Ce seront d'abord les deux colombes destinées à servir de réserve eucharistique que possèdent MM. Germeau et Basilewski; un ciboire du XIIIe siècle, dont la coupe et le couvercle sont semblables et formés par deux hémisphères aplatis, qui appartient à M. le vicomte de Tusseau, et deux autres ciboires du XIVe siècle, dont la coupe et le couvercle forment une sphère portée sur une tige élevée; œuvres de la fabrication ordinaire des ateliers de Limoges que nous montre la collection de M. Basilewski.

Parmi un certain nombre de pixydes, également destinées à conserver l'hostie, lesquelles sont rondes d'habitude et surmontées par un toit conique, comme celle que possède M. Le Carpentier, nous signalerons

Digitized by Google

les deux qu'expose M. Germeau. Elles sont de forme carrée à toit pyramidal et, en outre, d'une exécution très-soignée. Quatre dragons en cuivre ciselé couvrent les arêtes du toit de l'une d'elles. La même recherche dans l'exécution et dans les qualités de l'émail se retrouve sur une fort belle crosse publiée jadis, croyons-nous, par Willemin dans ses *Monuments français inédits*. La volute sort d'un buste d'ange qui domine le nœud, et se termine par un magnifique épanouissement fleuronné.

Les ateliers de Limoges, dont l'activité s'exerçait sur tout, ont fabriqué en outre un grand nombre de chandeliers dont nous trouvons de beaux exemplaires chez MM. Germeau et Basilewski, soit chandeliers d'autel à pied triangulaire dont la coupe est portée par une tige qu'un



NAVETTE A ENCENS DU XVe SIÈCLE.

Collection de M. Germeau.

ou plusieurs nœuds interrompent; soit chandeliers itinéraires, composés seulement d'un disque armorié que surmonte une longue pointe creuse. Ces chandeliers marchent par séries de dimensions décroissantes, de façon que, la pointe du plus petit pouvant se loger dans celle du chandelier qui lui est immédiatement supérieur en taille, toute la série n'occupe guère en voyage plus de place qu'un seul des élémens qui la composent.

Nous terminerons cette énumération en citant des gémellions exposés par M. Baur ainsi que deux crosses qui appartiennent plus à l'orfèvrerie de cuivre qu'à l'émaillerie proprement dite.

L'Italie semble n'avoir suivi que de loin la France et l'Allemagne

Digitized by Google

dans l'émaillerie champlevée, car les monuments qu'elle nous en a transmis ne sont à proprement parler que des gravures niellées d'émail. Telles sont les deux figures à mi-corps de l'Annonciation, d'un arrangement si élégant et d'une physionomie si charmante que nous empruntons au couvercle d'une navette à encens du XVe siècle, qui appartient à M. Germeau. Notre gravure, qui est presque un fac-simile, montre que l'émail joue un faible rôle dans cette pièce et ne sert absolument qu'à aviver, par sa teinte d'un bleu sombre, les traits qui modèlent les figures et à servir de fond à celles-ci.

Une plaque rectangulaire de la même collection sur laquelle un prêtre et un frère de l'ordre de Saint-Dominique sont agenouillés de chaque côté d'une figure du Christ mort, vu à mi-corps, appartient encore à l'art italien tant par le style des figures que par le ton de l'émail sur lequel celles-ci se détachent.

Si de pareils émaux sont dignes de l'Italie par la pureté et par le style du dessin, ils prouvent, par la pauvreté de la couleur, que leur pratique n'était point d'accord avec le génie de ce pays. Aussi dès la fin du XIIIe siècle Jean de Pise et Duccio de Sienne fabriquèrent-ils d'autres émaux pour la fabrication desquels les Italiens montrèrent une grande prédilection : ce sont les émaux translucides sur relief.

Émaux translucides sur relief. Nous avons dit plus haut que sur certains émaux fabriqués à Limoges les personnages réservés dans le métal étaient plus que dessinés par la gravure, modelés en creux par la ciselure de façon que les reliefs n'y dépassent point la surface de la plaque. Cette pratique que la fabrication des matrices de sceaux rendait familière aux orfévres du moyen âge, ne fut point réservée aux seuls émaux. Nous la voyons adoptée, surtout au XIVe siècle, sur un grand nombre de pièces d'orfévrerie pour figurer tantôt des scènes entières, tantôt de simples ornements.

Que l'on répande sur ces entailles un liquide transparent mais légèrement coloré, ce liquide, étant plus abondant dans les parties creuses que dans les parties plus relevées, s'y colorera davantage et se modèlera, pour ainsi dire, au-dessus de l'entaille qui semblera disparaître. Ce sera le liquide qui formera le dessin avec ses divers accidents de creux et de reliefs. Que ce liquide soit un verre transparent et l'on aura un émail translucide sur relief.

L'or et l'argent furent surtout employés pour fabriquer ces émaux qui sont d'ordinaire de petites dimensions et qui ne servent guère qu'à

Digitized by Google

décorer des pièces d'orfévrerie, bien que l'on en ait fait parfois des triptyques portatifs.

Bien que les émaux translucides sur relief aient été imaginés en Italie ou du moins que ce soit en Italie qu'on ait trouvé la date la plus ancienne, ceux qui décorent les deux calices italiens de M. Basilewski sont loin de valoir les produits similaires qui donnent un si vif éclat aux deux reliquaires de Bâle que possède le même amateur.

Nous aurions voulu comparer les uns avec les autres. Mais les émaux des calices italiens sont de si petites dimensions et d'une exécution si



ÉMAIL DU RELIQUAIRE DE SAINTE CUNÉGONDE.

Collection de M. Basilewski.

sommaire, — bien que nous les croyons sortis, vers 1340, de l'atelier d'Arditi de Florence, — que nous avons craint, en le faisant, de nous montrer injuste envers l'art italien. Tout ce que nous pouvons dire, c'est que les tons violets et sourds dominent dans les émaux des deux calices, tandis que ce sont les tons bleus ou verts et éclatants qui nous frappent surtout dans ceux des deux reliquaires.

Quant au style de ces derniers émaux, l'on en jugera par la gravure ci-jointe qui, exécutée d'après un des médaillons qui décorent le pied du reliquaire de sainte Cunégonde, représente saint Michel pesant l'âme de Henri, représentée par un petit buste couronné, et saint Laurent mettant dans le plateau de la balance, à l'appui des mérites de l'empereur, qui en avait grand besoin, le calice de Mersbourg, afin de contre-balancer l'effort de Satan accroché comme un singe à l'autre plateau. Ce calice qui est célèbre dans la légende, car on le retrouve figuré à la renais-

Digitized by Google

sance sur le tombeau de saint Henri dans la cathédrale de Bamberg, eut un effet souverain, comme nous l'apprend l'inscription qui entoure l'émail : DVCITVR AD CELVM CESAR MEDI ANTE CATHINO[1].

Un petit médaillon circulaire exposé par M. Signol et représentant la Résurrection, appartient au XIVe siècle comme les précédents, que nous croyons devoir dater de l'année 1380 environ. Il nous semble être comme eux de fabrication allemande.

Au XVe et au XVIe siècles, cet art nous paraît abandonner la reproduction de la figure humaine pour se réduire à l'état de simple ornement composé le plus souvent de feuillages et de fleurs. Tel nous le trouvons sur les garnitures en argent d'un petit cornet en ivoire du XVIe siècle appartenant à M. E. Dutuit; tel nous le retrouvons encore donnant un merveilleux éclat aux manches en argent d'un couteau et d'une fourchette exposés par Mme la baronne James de Rothschild.

Cet art n'eut-il qu'une vie latente pendant le XVIIe siècle ou bien ressuscita-t-il au XVIIIe? Nous l'ignorons. Toujours est-il que nous le retrouvons fort vivace, pimpant et coquet, décorant de pastorales émaillées de bleu, sortes de camaïeux charmants distribués au milieu des ciselures, une fort belle boîte en or qui appartient à M. Le Conte, de Versailles.

ÉMAUX PEINTS. — De même que nous avons vu dans les émaux champlevés une imitation économique des émaux cloisonnés grecs, nous verrons dans les émaux peints un suppléant, également économique, des émaux translucides sur relief. Que l'on peigne, en effet, un camaïeu sur le métal lui-même, et que l'on recouvre celui-ci d'émaux translucides, l'effet sera à peu près le même. C'est ce que nous voyons faire par les peintres émailleurs du XVe siècle. La composition que l'on veut exécuter est largement préparée en bistre noir posé au pinceau sur le métal; puis chaque partie, suivant les besoins, est recouverte de poudre d'émail translucide diversement colorée : les carnations seules sont couchées en émail blanc et opaque; puis, lorsque tout a été fixé au feu et s'y est glacé, des rehauts d'or sont placés pour indiquer les lumières. Dans ce système, le modelé s'obtient par le trait sous-jacent pour les ombres, par l'émail pour les demi-teintes et par l'or pour les lumières.

Le musée rétrospectif ne nous présente point d'émaux peints primitifs, exécutés avec cette simplicité, car le seul que nous trouvions sur fond

1. Saint Henri avait coutume de boire chaque matin après la messe les ablutions du calice. Un jour qu'il n'avait pu accomplir cette pratique, il fit réserver les ablutions pour le lendemain où ils les trouva transformées en sang.

Digitized by Google

entièrement métallique appartient déjà à l'art du XVIe siècle. Pour plus de facilité dans le travail, sans doute, et afin de donner aux émaux un ton local plus clair, les anciens émailleurs couvrirent la plaque tout entière d'une couche blanche qu'ils fixèrent au feu. C'est sur cette couche préparatoire que l'on opérait comme nous venons de dire. C'est ainsi que sont peints les cinq ou six triptyques que nous attribuons à Nardon Pénicaud ou à son école et les trois plaques qu'il faut classer sous le nom de Monvaerni.

M. le comte Léon de Laborde, dans cet excellent traité sur l'émaillerie qu'il a publié sous le titre de *Notice des émaux du musée du Louvre*, doute de l'existence de ce Monvaerni. Il faut bien cependant croire aujourd'hui à la réalité de cet émailleur ou pour le moins d'un artiste très-personnel ayant écrit ce nom au bas de ses travaux.

La première fois que nous avons rencontré ce nom, ce fut à la vente Tondu, sur une plaque représentant une *Pitié*. C'est même la similitude absolue entre le sujet, le style et le faire de cette plaque avec une autre exposée par M. Germeau, qui nous a fait découvrir sur cette dernière la signature *Monvaer*, qui y est tracée en or. Les mêmes analogies nous en font rapprocher une troisième *Pitié*, quelque peu différente, mais non signée, qui fait partie de la collection Czartoryski, et enfin une Flagellation qui appartient à M. E. Dutuit.

Ce Monvaerni est un maître essentiellement français et du XVe siècle, qui ne redoute ni le laid ni la maigreur, non plus que les amples draperies aux plis cassés; mais quelque chose de douloureux et de passionné se dégage de ses compositions. Il serait même Limousin s'il faut lui attribuer quatre petites plaques de la collection de M. Germeau, représentant la légende de sainte Valerie, une sainte essentiellement topique.

Ses procédés d'exécution sont ceux que nous avons décrits. Les carnations sont d'un blanc gris perle et modelées par des empâtements peu fondus dans la masse. Mais ce qui distingue au premier abord ses émaux, c'est l'exécution des draperies blanches. Les plis y sont marqués par des traits noirs peints sur le fond et réservés par l'émail qui forme entre eux des empâtements considérables. Des semis de fleurs d'or les recouvrent.

En somme, les émaux de Monvaerni sont durs d'aspect; ils appartiennent à l'art encore gothique du temps de Louis XI et nous semblent avoir précédé ceux de Nardon Pénicaud.

L'existence de ce Nardon Pénicaud, émailleur, nous est révélée par M. Maurice Ardant, qui a trouvé son nom dans les archives de Limoges. La nature de ses œuvres nous est connue par une belle plaque du musée de l'Hôtel de Cluny, qui représente la crucifixion, et qui est signée :

Digitized by Google

« Nardon Pénicaud de Limoges l'a fait le premier jour d'avril M. V^e III. »

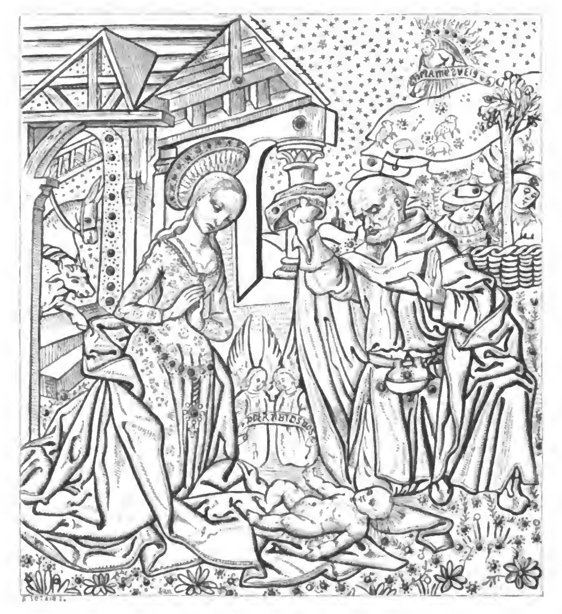
L'ancêtre des Pénicaud ne s'appelait Nardon ou Nardou que dans la bouche de ses concitoyens, qui avaient trouvé ce diminutif patois au nom de Léonard qu'il avait reçu en baptême. Ainsi s'explique, comme l'a très-bien fait remarquer M. Maurice Ardant, le poinçon formé des lettres L et P réunies, et que surmonte une couronne, qui est frappée dans le cuivre au revers de la plupart des émaux fabriqués par les membres de cette famille : marque d'atelier qui est d'une grande importance, mais que nous n'avons pu encore découvrir derrière les plaques de Nardon, celles qui ne sont point cachées par la monture étant, à l'exception de la plaque du musée de Cluny, recouvertes par un contre-émail opaque.

Né au plus tard en 1474, consul de Limoges en 1513, Léonard Pénicaud vivait encore en 1539. C'est donc un artiste qui, formé à l'ancienne école française, puisqu'il travaillait déjà en 1503, a vu l'introduction du goût italien en France et a pu se transformer suivant le nouvel esprit de la renaissance.

La gravure que nous publions d'après la partie centrale de l'un des deux diptyques à peu près semblables que possède M. E. Dutuit montre quel est son style encore tout gothique. Ce style est celui de l'émail de 1503 cité plus haut; c'est celui de trois triptyques appartenant à M. Basilewski) deux ayant pour sujet central la Crucifixion, et le dernier l'Adoration des rois) d'une paix de la même collection figurant une Pitié; d'une plaque de la collection Germeau représentant le Christ entre les symboles évangéliques; d'une Vierge avec l'Enfant Jésus à M. le baron de Boissieu; de deux volets de diptyque représentant l'Apparition du Christ à la Madeleine dans la collection Czartoryski; et enfin d'un dernier triptyque appartenant à Mlle Grandjean. Celui-ci a pour sujet la Nativité, sur la plaque centrale, avec des saints debout sous des niches figurées sur les volets.

Une main très-savante et très-libre a exécuté toutes ces pièces sur fond blanc; mais les carnations ont reçu une préparation violette tirant sur le bleu, qui transperce et ombre la couche mince d'émail blanc qui sert de fond, tandis que les lumières obtenues par l'addition de nouvelles couches d'émail opaque sont plus blanches et à peine nuancées par les teintes sous-jacentes. C'est ce ton violet des carnations qui, en outre du style, caractérise les émaux de Léonard Pénicaud, lesquels sont rehaussés d'or avec beaucoup d'habileté et souvent avec une telle abondance que des parties entières en sont couvertes comme l'est toute l'architecture des cabanes de la Nativité que nous reproduisons.

Digitized by Google



NATIVITÉ. — ÉMAIL DE LÉONARD PÉNICAUD.

Collection de M. Dutuit.

Digitized by Google

De ces œuvres encore gothiques, quoiqu'elles le soient moins que les sauvages compositions de Monvaerni, se détache dans la collection Basilewski un émail qui appartient plus franchement à la Renaissance, tant par le style général de la composition, inspirée de quelque maître allemand, que par celui de l'architecture où s'encadre la scène. Dans les triptyques que nous connaissons, les volets représentent le plus souvent des saints sous des niches figurées, qui montrent ce compromis que l'architecture française essaya au temps de Louis XII entre les formes antiques et les formes alors traditionnelles de notre architecture du xve siècle. Dans la grande plaque de l'Adoration des rois qui nous occupe, l'architecture du palais en ruine devant lequel la Vierge est assise en présence des rois et de leur cortége, est franchement italienne, et des plus riches, étant surchargée de bas-reliefs et de figures. De plus, cette plaque est exécutée en émaux translucides sur le métal lui-même, — les carnations exceptées, — ce qui lui donne le brillant que durent rechercher les premiers peintres émailleurs.

Cette œuvre, à cause du style qu'on y remarque, bien qu'elle soit exécutée d'une main habile et ferme encore, nous semble être un des derniers travaux de Léonard Pénicaud, car jusqu'ici nous en avons peu rencontré de semblables, tandis que les émaux de style plus archaïque se voient assez fréquemment.

Avec les successeurs de Nardon ou Léonard Pénicaud, les problèmes que nous allons indiquer se présentent assez difficiles à résoudre.

M. Maurice Ardant semble avoir démontré l'existence de trois Jean Pénicaud, tous trois émailleurs et vivant tous trois en plein xvie siècle, et marquant tous trois leurs plaques du poinçon de famille.

Jéhan Pénicaud l'aîné est cité dans des actes comme vivant de 1534 à 1561, et comme mort en 1588. Jean Pénicaud jeune, qui était frère ou cousin de celui-ci, intervient dans un acte de 1541, et lui aussi n'existe plus en 1588. Il laisse un fils du prénom de Jean, qui serait le Jean III, auteur des belles grisailles dans le style du Parmesan qui portent au revers le poinçon de la famille, mais sur lesquelles on n'a point encore trouvé de signature.

Voyons maintenant si les monuments sont d'accord avec cette généalogie que la similitude des noms rend assez embrouillée.

La signature de Jéhan Pénicaud se trouve en toutes lettres sur des émaux que cite M. le comte Léon de Laborde. Le style de ceux-ci est assez archaïque pour qu'un juge aussi compétent que l'est notre maître dans l'étude de l'émaillerie, à qui du reste la connaissance de Nardon Pénicaud n'était révélée ni par la plaque du musée de l'hôtel de Cluny,

Digitized by Google

ni par les recherches de M. Maurice Ardant, les ait confondus avec ceux que nous savons aujourd'hui appartenir à ce Nardon.

Peut-être faut-il attribuer à ce Jéhan l'Adoration des rois de la collection Basilewski; mais il est trois œuvres importantes que nous considérons comme étant sorties de ses mains. Ce sont : une grande Ascension exposée par M. Gatteaux et marquée du poinçon au revers; le beau triptyque de M. E. Dutuit, dont le revers est caché, qui représente la Crucifixion au centre et six scènes de la Passion superposées trois par trois sur les volets; puis enfin la plaque si éclatante de la collection de M. le baron de Rothschild, qui représente un empereur au milieu de sa cour agenouillé devant une apparition de la Vierge; plaque qui porte au revers le poinçon des Pénicaud trois fois frappé.

Pour base d'appréciation, nous avons une petite plaque circulaire de la collection Czartoryski, qui représente saint Léonard, diacre, délivrant de ses entraves un prisonnier agenouillé devant lui : plaque signée I. P. à côté d'un petit écusson qui figure un mouton, mais à contre-émail opaque. Cet émail est une grisaille sur fond noir, tracée par enlevage, très-simplement modelée, d'un ton un peu froid et glacée de bleu pâle sur la dalmatique du saint. Ces mêmes caractères se retrouvent sur une autre plaque de la même collection, qui représente la Vierge en buste allaitant l'Enfant Jésus assis devant elle sur un coussin posé sur une balustrade. Émail marqué du poinçon au revers.

Or, si l'on étudie attentivement ces deux pièces, en outre de ce ton froid des grisailles et de ce modelé très-simple des chairs, on y reconnaît une certaine naïveté, nous dirions presque une certaine maladresse dans le dessin, avec un soin tout particulier pour dessiner la paupière supérieure des yeux. Tous ces caractères, nous les retrouvons sur la belle plaque de M. le baron de Rothschild, qui est encore remarquable par la belle qualité du ton pourpre des draperies. Ce pourpre, nous le rencontrons avec la même valeur et la même intensité dans l'Ascension de M. Gatteaux et dans le triptyque de M. E. Dutuit. On y discerne aussi une certaine maladresse dans le dessin des figures, d'autant plus évidente que celles-ci sont de dimensions plus considérables.

Parmi les œuvres les plus belles de Jéhan Pénicaud, nous devons mentionner un magnifique portrait de Luther appartenant à M. le baron James de Rothschild, signé I. P., en or, et marqué du poinçon au revers. Ce portrait, qui représente le réformateur à l'âge de quarante-huit ans, ne peut être antérieur à l'année 1531, et comme il a été exécuté sans doute sur quelque estampe d'après Holbein, il peut être d'une époque postérieure. Le modelé y est aussi ferme que dans les meilleurs portraits

Digitized by Google

de Léonard Limousin; les vigueurs y sont obtenues, comme dans ceux-ci, par de fines hachures en bistre roux, et les ombres par un frottis d'émail blanc sur le fond noir de la plaque.

Cette façon même de préparer les ombres nous engagerait à attribuer à Jean I[er] Pénicaud une figure de Christ vue de profil, de la collection Germeau, et remarquable par le *sfumato* du modelé.

Jean II Pénicaud a pris soin de nous indiquer sa manière en signant IOHANNES M. F. PENICAVDIVS IV un des émaux, avec parties sur paillon, exposés par M. le baron Gustave de Rothschild; les lettres IV signifient IVNIOR, comme nous en avons la preuve par une signature complète que nous avons relevée au musée de South-Kensington sur une coupe représentant l'histoire de Samson, coupe provenant de l'ancienne collection Walpole et appartenant alors au duc d'Hamilton.

La plaque de M. le baron Gustave de Rothschild nous permettra de classer sous le même nom trois autres plaques de la même suite, qui figure la légende de saint Martial, apôtre du Limousin.

Deux appartiennent encore à M. le baron Gustave de Rothschild; la dernière est exposée par M. Germeau. Toutes trois portent au revers le poinçon des Pénicaud.

Si l'on rapproche ces quatre émaux d'une Crucifixion appartenant à M. Gatteaux, signée I. P., en or, et datée de 1542, en noir, — le revers est caché, — on devra reconnaître que la même main a exécuté cet émail, ainsi qu'une plaque charmante exposée par M. Damour. On y voit la Vierge en pied, assise auprès d'un mur d'appui, sur lequel est posé l'Enfant Jésus. Sur le mur était un monogramme qu'un maladroit a effacé assez adroitement, du reste, pour qu'on y reconnaisse la forme d'un P et d'un I. Le poinçon est au revers.

Comparons tous ces émaux. Les têtes y sont un peu lourdes, dessinées avec soin dans tous leurs détails, dans les yeux particulièrement, enchâssés un peu sèchement sous leurs paupières. Les carnations s'y lient moins avec le fond que dans les grisailles des autres émailleurs limousins, de Jean III surtout, par suite d'un détail de fabrication qu'il nous faut expliquer, et qui nous semble particulier à ce maître et à plusieurs anonymes que nous croyons avoir travaillé avec lui, s'ils ne sont pas lui-même.

La plupart des émailleurs, lorsqu'ils peignent des grisailles, préparent leur plaque avec une couche noire qu'ils fixent au feu, et sur laquelle ils étendent ensuite une mince couche blanche qui semble grise parce qu'elle laisse voir le fond par transparence. C'est cette couche qui forme le ton de la grisaille. Sur elle, comme un graveur à l'eau forte sur le vernis, l'émailleur trace à la pointe les contours du sujet, et le dessin

Digitized by Google

intérieur de celui-ci qu'il prépare souvent, en outre, par des hachures : enfin enlève les fonds. Cette seconde couche, ainsi dessinée en noir, passe au feu, et il ne reste plus qu'à poser les lumières avec du blanc plus ou moins épais.

Jean II Pénicaud usa de ce procédé; mais, souvent pour donner plus de douceur au modelé, il superpose successivement, dans les carnations surtout, deux couches grises à la couche noire du fond. La première a été passée au feu après que l'artiste a tracé les contours de son dessin et en a enlevé ce qui doit rester noir. La seconde, modelée par enlevage, laisse apparaître dans les hachures la première couche grise, laquelle donne des ombres plus douces que si c'était le noir du fond qui apparût.

A côté de ce procédé, employé surtout pour les figures des premiers plans, nous voyons, dans les figures des fonds, les rehauts blancs se lier avec les dessous noirs et s'y fondre avec ce charme d'opposition qui rend si remarquables les grisailles de Jean III Pénicaud. Dans les œuvres du père on pressent déjà les procédés du fils.

Sur ces grisailles ainsi préparées, Pénicaud jeune étend quelques légères couches d'émaux transparents, bleus, verts ou pourpres qui achèvent de leur donner un aspect particulier.

C'est même à cet aspect plus qu'à la signature que nous nous fions pour attribuer à Jean II la Crucifixion de M. Gatteaux, bien que cet émail porte le monogramme I. P. que nous attribuerions plutôt à Jean Ier. Le monogramme P. I. que nous croyons effacé sur l'émail de M. Damour, caractérise, avec le poinçon frappé au revers, un certain nombre de grisailles à chairs saumonées, dessinées avec beaucoup de soin et modelées avec quelque dureté, qui existent au musée du Louvre et au British Muséum et qui sont assez analogues à une Mère de douleur d'un dessin un peu allemand qui existe dans la collection Czartoryski. Nous proposerons d'appliquer à Jean II Pénicaud ce monogramme qui signifierait *Penicaud iunior.*.

Il faut encore faire honneur à l'un des deux Jean Pénicaud que nous venons d'étudier, du plus charmant des portraits de l'exposition. Ce portrait, qui appartient à M. le baron Gustave de Rothschild, est celui d'un personnage en costume de docteur, jeune encore, mais déjà usé par l'étude. Rien n'est plus personnel que le sentiment qui anime ces yeux bleus limpides et qui plisse d'un sourire à peine ébauché cette bouche mélancolique. Rien n'est plus fin également que le modelé de cette tête obtenu en partie par hachures sur fond gris. Cette devise : IOYEVLX EST LE BIEN DVPRÉ, qui nous semble cacher un nom, et les armes qui sont

d'azur à bande d'or chargée de trois cosses de pois de sinople, doit aider à trouver le nom de ce personnage, qui pourrait être le poëte Jean Dupré, lequel vivait en 1539.

Le procédé de la grisaille modelée sur fond gris, ainsi que nous l'avons expliqué plus haut, et non sur fond noir, est particulier à deux artistes dont les émaux, d'une finesse extrême d'exécution et d'une grande douceur de ton, représentent d'ordinaire des scènes de dimensions fort exiguës. Telles sont deux plaques rondes exposées par M. Gatteaux et par M. le baron de Rothschild. La première représente une mêlée de cavalerie et est signée du monogramme M P en noir, les deux lettres étant liées ensemble. L'autre, que nous reproduisons, représente l'Adoration des bergers, d'après quelque composition de l'école de Raphaël et est signée en or K I : la lettre P qui complète d'ordinaire ce monogramme ayant disparu, sans doute, avec un éclat de l'émail[1]. Le revers de la première est caché; celui de la seconde est recouvert d'un contre-émail translucide, mais qui ne laisse point apercevoir de poinçon. Nous avons déjà rencontré la première signature, mais autrement disposée, — le P étant superposé à l'M, — sur une Adoration des bergers exécutée par la même main, d'après un maître allemand, et appartenant au duc d'Hamilton. C'est également à cet amateur qu'appartient la Calomnie de Mantegna, d'après l'estampe de Mocetto, marquée au revers des trois lettres KIP autour d'un lion.

Ce monogramme, qui se voit un peu modifié sur une pièce du musée du Louvre, se retrouve sur deux plaques d'un coffret rectangulaire qui appartenait au prince de Beauvau, en compagnie de deux autres plaques non signées et de même style, et d'une dernière signée I P en or. Les deux premières représentent un combat de cavalerie, et les trois dernières, qui semblent de la même main, des sujets religieux. La monture semblait ancienne, et les cinq émaux présentaient un tel air de parenté qu'on pouvait les croire sortis du même atelier.

Nous attribuerions volontiers à ce K I P inconnu l'une des perles de l'exposition, appartenant à M. le baron Alphonse de Rothschild; c'est une Vierge glorieuse entre saint Pierre et sainte Barbe, accompagnés de plusieurs saints au-dessus desquels voltige un essaim de petits anges tout nus : imitation du magnifique tableau de Fra Bartholommeo, du musée du Louvre. Les carnations, glacées de grandes teintes plates d'un ton gris très-fin, sont modelées par quelques légers rehauts blancs, et

1. Cet émail est probablement celui que cite M. le comte L. de Laborde comme ayant appartenu à M. Didier Petit, puis à M. Rattier.

Digitized by Google

les costumes sont peints en émaux translucides, rehaussés d'or, sur le fond du métal qui porte une préparation noire au pinceau.

A cette même famille de coloristes fins et discrets appartient l'auteur d'une frise en grisaille sur fond bleu, exposée par M. le baron Alphonse de Rothschild, qui représente un homme en costume du XVIe siècle, endormi au pied d'un arbre et étendant la main vers une dame qui s'avance, sé-



ÉMAIL, PAR KIP.
Collection de M. le baron de Rothschild.

parée de lui par un cerf couché sur le dos, et par une aile qui vole seule. Une inscription bizarre, en ce qu'elle est commencée en français et terminée en latin, cri de douleur d'une érudite du XVIe siècle, à qui la passion fait commettre un barbarisme, court au sommet de la composition; DEPUIS LEVRE QVE NE TE VIS SIRCVMDEDERVM (*circumdederunt*) ME DOLORES MORTIS.

A qui attribuer maintenant quatre coffrets entièrement garnis de plaques d'émail, montées en cuivre gravé, qui appartiennent à divers membres de la famille de Rothschild. Les uns, exposés par M. le baron Alphonse, représentent des jeux d'enfants en grisaille, ici sur fond

Digitized by Google

rouge, là sur fond bleu : les autres, par M. le baron Gustave, figurent les travaux d'Hercule, tantôt sur fond rouge, tantôt sur fond noir. Nous serions tenté de rapprocher des œuvres des premiers Pénicaud ces émaux charmants, d'un faire très-précieux, dont plusieurs présentent une particularité que nous allons signaler. Les genoux y sont modelés de telle façon que la rotule apparaît comme si elle était vue à travers un trou de la peau. Une tendance vers cette façon originale d'accentuer les saillies se remarque également sur les figures d'apôtres à mi-corps et de dimensions assez grandes qui garnissent les faces d'un coffret polygonal appartenant à M. Germeau.

Le faire et le style de Jean III Pénicaud apparaissent dans tout leur éclat et dans toute leur perfection sur deux petites plaques allongées, exposées par M. le baron Gustave de Rotshchild, et qui représentent la Crèche et la Présentation au temple, ainsi que sur d'autres plaques montées en coffret dans la collection Czartoryski, et sur une belle coupe, envoyée par M. le baron Alphonse de Rotshchild, qui montre à l'intérieur Psyché présentée aux dieux, et le jugement de Pâris sur le couvercle.

Nous trouvons moins d'éclat sur un grand plat de M. le baron James de Rothschild, daté de 1557, représentant Moïse qui fait tomber la manne, et que nous attribuerions volontiers à Pierre Pénicaud. Nous éprouvons aussi le même genre d'incertitude en présence de deux figures de femme qui ont été envoyées d'Angers par M. Morderet et qui sont de même style et de la même suite que quatre autres exposées par M. Gatteaux. Ces figures, d'une si grande tournure, que nous avons fait reproduire l'une d'elles, étaient destinées, comme l'indique l'échancrure latérale de la plaque qui les porte, à être enchâssées dans des montures en bois doré pour encadrer de grands portraits comme l'exposition nous en offre dans les armoires de MM. de Rothschild.

Maintenant que nous avons étudié toute la lignée des Pénicaud, maintenant aussi que nous avons cité quelques-uns des anonymes qui gravitent dans leur orbite, nous aurons encore affaire à un inconnu qui se rattache à l'école des fils de Nardon. C'est l'anonyme C N, dont nous croyons avoir découvert le nom, qui serait Colin, sur une coupe de la vente Tondu.

Ce Colin a signé de son monogramme et daté de l'année 1539 une coupe de la collection Basilewski, représentant, en grisaille sur fond bleu lapis, David qui coupe la tête de Goliath. Le même monogramme se retrouve, avec la date 1545, sur une coupe de la collection Czartoryski.

Ce maître, passablement négligé dans son dessin, montre un style

Digitized by Google

plus archaïque que ne le ferait supposer la date qu'il inscrit sur ses œuvres. Il ne modèle guère ses carnations et abuse étrangement des inscriptions, qu'il trace d'une façon fort incorrecte. Ce Colin, plus industriel qu'artiste, nous semble l'auteur d'une grande plaque appartenant à



ÉMAIL, PAR PIERRE PÉNICAUD (?).

Collection de M. Gatteaux.

M. le baron de Rothschild, où il aurait représenté de sa meilleure main, mais avec un certain abus des tons roux, une Vierge glorieuse entourée d'une foule d'anges. Nous le croyons aussi l'auteur des plaques qui garnissent un coffret de M. Germeau, et qui représentent les pairs laïques et ecclésiastiques portant les insignes du sacre des rois de France.

Nous arrivons enfin à l'artiste en qui se résume la gloire de Limoges, à celui qui, maître souverain de tous les procédés, les combine au gré de sa fantaisie, afin de produire des œuvres où l'on ne sait ce qu'il faut admirer le plus, de la variété ou de la souplesse de son talent.

ALFRED DARCEL.

(La fin au prochain numéro.)

Digitized by Google

LES GEMMES

ET

JOYAUX DE LA COURONNE

AU MUSÉE DU LOUVRE [1]



LA reproduction, par la gravure à l'eau-forte, des plus belles pièces choisies parmi les gemmes et les joyaux de la Couronne conservés au Louvre, a été confiée par M. Henry Barbet de Jouy à M. Jules Jacquemart. La première partie de cette publication sans précédents par la valeur des objets et la fidélité de la reproduction, vient de paraître à la Chalcographie des Musées impériaux. C'est une entreprise pleine d'intérêt, au succès de laquelle nous applaudissons sans réserve. Elle honore autant celui qui en a conçu l'idée que celui qui a été choisi pour la réaliser, et rarement deux intelligences et deux volontés ont si bien marché à l'unisson dans la commande et l'accomplissement d'une publication d'art.

1. Musée impérial du Louvre. *Les Gemmes et Joyaux de la Couronne*, publiés et expliqués par Henry Barbet de Jouy, conservateur du Musée des Souverains et des Objets d'art du Moyen âge et de la Renaissance, dessinés et gravés à l'eau-forte d'après les originaux, par Jules Jacquemart, 1865. En vente à la Chalcographie des Musées impériaux, à Paris.

Digitized by Google

L'histoire de toute les manifestations de l'esprit se compose d'une multitude de faits isolés dont l'importance relative échappe le plus souvent aux contemporains. Plus tard, lorsque par le bénéfice du recul l'ensemble devient perceptible, on s'aperçoit qu'on s'est surtout préoccupé des faits dont le bruit et l'éclat frappaient tous les yeux et toutes les oreilles, et que ce sont précisément ceux-là qu'il importe de faire descendre de plusieurs marches dans l'estime de la postérité. Un grand tableau, une statue, un monument, appellent impérieusement l'attention de la foule; la critique surexcitée s'acharne à en tirer des conséquences, et s'en sert pour échafauder ses fragiles systèmes. Pendant ce temps, une œuvre de format plus modeste éclôt et, à l'exemple de cette plante révolutionnaire que les botanistes appellent saxifrage, jette mille petites racines qui pénètrent dans tous les joints, dans toutes les fêlures du soi-disant chef-d'œuvre, le font craquer et, à un jour donné, jonchent le sol de ses misérables débris. Nul de nous ne peut donc espérer écrire l'histoire de son temps. Le plus sage est peut-être celui qui recueillera le plus de notes, attendera dix ans pour les coordonner et vingt ans au moins pour basarder une monographie. Une étude sur le romantisme serait-elle complète sans un long chapitre sur les livres illustrés et sur les vignettes sur bois? Le mouvement de l'art, dans ces vingt dernières années, n'exige-t-il pas une étude à fond sur la renaissance de l'eau-forte et sur sa belle venue?

Il nous serait bien agréable de parler des aïeux de l'eau-forte en France; des maîtres du XVIIIe siècle, les Boucher, les Saint-Aubin, les Fragonard; des pères de l'école contemporaine, les Paul Huet, les Célestin Nanteuil, les Jeanron; de ceux qui la rendirent populaire, Marvy et Jacque; de signaler la part que, dans la création de la *Gazette des Beaux-Arts*, M. Charles Blanc lui réserva, et de rappeler les œuvres chaudes, exactes, libres, précieuses, fantaisistes, toujours jeunes et toujours bien accueillies par notre public, qu'y vinrent déposer à l'envi des artistes dont je ne puis nommer que quelques-uns : Bracquemont, Daubigny et Flameng, Gaucherel et Haden, Hédouin et Jacque, Jacquemart et Meissonier, Méryon et Millet, Mme O'Connell et Th. Rousseau, etc., etc.

Mais il nous faut tourner court et remettre à un autre jour cette belle excursion. Le livre des *Gemmes et Joyaux de la Couronne* ouvre une nouvelle ère qui provoque des réflexions autres que les œuvres isolées auxquelles nous faisons allusion. Il prouve, par sa conception, que le procès de l'eau-forte est aujourd'hui gagné, et son succès avertira les éditeurs que le public est tout disposé à accepter des images plus colorées et plus nerveuses que celles que donne le burin. En lisant ceci, on comprend bien

Digitized by Google

que nous n'entendons nullement parler du burin traduisant des fresques, des tableaux ou même des portraits; son unité de ton, toujours un peu grise dans l'ensemble, la douceur de son modelé et sa tendance perpétuelle à noyer le contour conviennent d'autant mieux que la peinture est plus classique, plus hostile aux caprices et aux vibrations de la couleur. Pour un objet matériel qui s'impose par une forme parfaitement délimitée, par une coloration propre, par des reliefs brusques accrochant la lumière ou des creux qui l'absorbent, par ce quelque chose d'inexprimable qui révèle le doigt du modeleur, le burin de l'orfèvre ou le ciseau du sculpteur, l'eau-forte, au contraire, excelle à rendre un phénomène absolu de vie réelle. Au sortir des périodes de l'Empire et de la Restauration pendant lesquelles l'art fut pris d'une si vive tendresse pour les sages harmonies du bas-relief et pour la pâleur marmoréenne des statues, l'œil était affaibli, comme pendant un séjour prolongé dans un cabinet d'antiques, et il lui fallut passer par d'insensibles gradations avant de démêler quelque chose dans les combats ardents que le soleil livre à l'ombre. Tous les grands amateurs confièrent au burin la reproduction des monuments de leur galerie, et nous ne trouvons guère à noter de chefs-d'œuvre, dans ces recueils, que les trop rares objets gravés par M. Calamatta pour la collection Pourtalès. C'est presque une grande hardiesse à M. Henry Barbet de Jouy d'avoir rompu définitivement avec la tradition. Nous ne doutons point qu'il n'en reçoive quelque reproche des sages trop attachés au culte du passé. Mais en faisant choix de M. Jacquemart, il savait, au contraire, répondre à ce besoin d'exactitude vraie à laquelle la photographie nous habitue, et mettre la main sur un traducteur aussi intelligent que fidèle au texte. En veut-on une preuve? elle nous arrive d'Angleterre! Lorsque la *Gazette* publia, à propos du Musée Campana, cette page de bijoux antiques qui restent, à notre sens, le chef-d'œuvre de M. J. Jacquemart, un de nos compatriotes, un sculpteur établi à Londres depuis quelques années, M. A. Megret, voulut faire monter un camée qu'il avait gravé d'après le profil de sa femme. Il le porta, avec l'eau-forte de notre collaborateur, à un ouvrier anglais qui n'eut besoin d'aucune autre explication et rendit une monture à tromper le marquis Campana lui-même. Cet ouvrier dit à M. Megret qu'il n'y avait point un détail qui ne s'expliquât, qui ne lui rendît la besogne facile et claire et ne lui fît comprendre le style de l'ensemble. Demandez aux artistes qui s'appliquent à l'industrie s'ils rencontrent souvent d'aussi utiles matériaux.

C'est du reste un peu à cette classe d'artistes que M. Barbet de Jouy adresse son livre, obéissant encore à cette loi moderne qui veut que

Digitized by Google

l'Utile soit une des fonctions du Beau. Dans sa dédicace au comte de Nieuwerkerkee, M. Barbet de Jouy écrit : « Vous avez approuvé que, réunissant en un corps d'ouvrage une suite de pièces, uniques en leur espèce, sur lesquelles on peut étudier les formes caractéristiques et les inventions nouvelles pour chacune des époques où l'art s'est développé et modifié, j'en voulusse populariser par la reproduction les modèles, et en faire mieux apprécier, par des explications, l'enchaînement et le mérite relatif... Vous avez vu avec satisfaction que des modèles dont l'excellence est reconnue fussent présentés dans un ordre méthodique pour être mis à la disposition des artistes; vous avez regardé comme un avantage et un progrès que tous fussent reproduits dans leurs dimensions réelles et fussent interprétés par un mode de gravure qui en fait comprendre l'aspect pittoresque, sans atténuer l'exactitude des lignes ni la fidélité des détails. »

Ce programme était facile à réaliser, car la collection de gemmes et joyaux de la Couronne de France est la plus riche et la plus variée qui existe au monde. Elle s'est lentement formée par l'adjonction des objets rares qu'ont reçus, acquis ou commandés les princes qui se sont succédé. Les uns étaient conservés dans le trésor de Saint-Denis comme des reliques; les autres formaient le mobilier royal des sacres; d'autres encore portaient en eux une telle majesté par la rareté de la matière, l'excellence du travail, la prestige de la tradition, qu'ils ont surnagé au milieu de tempêtes où des monarchies se sont englouties. A dire toute notre pensée, nous voudrions qu'on les rencontrât presque seuls dans les vitrines du Louvre; qu'on leur adjoignît quelques chefs-d'œuvre directement choisis parmi les antiques, les émaux et les majoliques, les bronzes et les Palissy, les ivoires et les bois sculptés, et que le reste des séries du Musée Napoléon III allassent compléter le Cabinet des médailles et le Musée de Cluny, ce conservatoire du mobilier français, ou inaugurer ce vaste Musée que nous réserve l'avenir, et dont la collection Campana a failli devenir l'embryon. Les vitrines de la galerie d'Apollon éveillent, comme les salons carrés de la peinture, des idées de haute aristocratie. C'est en voyant les chefs-d'œuvre réunis côte à côte que l'on comprend mieux le rôle des grands artistes dans l'histoire de l'humanité; plus la place qu'on leur fait est distinguée, plus les esprits d'élite doivent se sentir entraînés violemment par le généreux désir de forcer un jour l'entrée du cénacle.

C'est en mars 1863 que M. Barbet de Jouy fut nommé conservateur du Musée des Souverains et des Objets d'art du Moyen âge et de la Renaissance. Préparé par des études faites sous la direction savante et fine de M. Léon de Laborde, il avait tous les droits à ce poste honorable,

Digitized by Google

et c'est en entreprenant la notice des collections que l'idée lui vint d'en publier aussi une sorte de catalogue illustré. Les travaux, dans la *Gazette* et pour MM. Techener, de M. J. Jacquemart décidérent de l'entreprise, et la première partie de ce grand travail fut exécutée en moins de quinze mois. M. Jacquemart fut installé dans une des salles principales de l'ancien Musée Sauvageot, atelier recueilli et plein de lumière qu'il était bon de signaler pour expliquer comment on voit se refléter sur la panse polie de certains vases, à travers l'armature de la croisée, les toits, les bâtiments et jusqu'au square du nouveau Louvre.

Les *Gemmes et Joyaux de la Couronne* sont sur papier demi-jésus vergé. Le texte, avec titre rouge et noir, porte le double écusson de l'imprimerie J. Claye; les planches ont été tirées avant et avec lettre, par M. Auguste Delâtre, et les deux imprimeurs ont droit à une part égale d'éloges. Le livre est un des plus honorables qui se soient faits à Paris de nos jours.

Ce n'est encore que la première partie de l'ouvrage; elle contient trente eaux-fortes. Elle commence à Childéric Ier, et finira au règne de Napoléon. Provisoirement, elle s'arrête au milieu du règne de François Ier. L'ordre chronologique a été observé au moins dans la succession générale des pièces. Quant au classement même de ces pièces, nous eussions préféré que, ne portant point de numéros, elles pussent être rangées au gré de chaque possesseur du livre. Le classement adopté repose évidemment sur un désir fort légitime de faire valoir les gravures par d'habiles successions ou oppositions de vigueur dans le ton ou de mouvement dans la forme. C'est l'artiste qui a dû faire ce classement, de même que, par le grand nombre des pièces de cristal qui ont été reproduites, on peut croire que ses préférences pour cette matière ont souvent dû peser dans la balance. Mais nous avouons que, dût le relieur ordinaire de notre bibliothèque s'en indigner, nous lui livrerons notre exemplaire dans un ordre différent de celui de la table des planches (1). C'est même dans l'ordre que nous avons choisi, mais que nous reconnaissons à chacun le droit de ne pas adopter, que nous allons feuilleter le livre, en passant souvent la plume à l'auteur des notices.

1. Au cas, cependant, où nous ferions école, voici l'ordre que nous avons adopté. Les pages qui vont suivre en donneront la raison: Nos 1, 3, 16, les épées; — 2, vase antique; — 5, 6, 7, 8, 10, 11, objets montés par les orfèvres de Suger; — 12 et 14, objets du xve siècle; — 9, 4, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 25, objets en cristal; — 26, 27, 28, 29, pièces diverses d'un même service; — 18, 30, 20, 24, 22, pièces de l'école de Benvenuto Cellini.

Digitized by Google

C'est par une épée que commence le livre. En ouvrant l'histoire de France, n'est-on point assuré de tomber sur le chapitre « bataille! » C'est l'*Épée de Childéric Ier*, fils de Mérovée et père de Clovis, mort en 481. Sa forme rappelle le glaive des Romains. Elle fut trouvée le 27 mai 1653, à Tournay, qui alors n'appartenait point à la France, avec des abeilles d'or, une boule de cristal et le sceau de Childéric, qui constata l'authenticité de ce peu de poussière qui avait été un roi de France. L'électeur de Mayence la fit offrir en 1665 par l'empereur d'Autriche à Louis XIV; de Versailles, elle passa au Cabinet des médailles, entra au Musée des Souverains dont elle inaugura par sa rude beauté la série chronologique. La tête d'aigle qui termine le pommeau est une restitution proposée à cette place par M. Jacquemart et acceptée, après démonstration évidente, par les conservateurs du Louvre. — Nous plaçons ensuite l'*Épée de Charlemagne*, arme puissante, à laquelle son pommeau byzantin donne je ne sais quelle apparence sacerdotale. Guillaume de Nangis, en 1271, nous apprend qu'on l'appelait JOYEUSE. Pour le sacre de Napoléon Ier, elle a subi l'injure d'une restauration, et c'est justement la fusée, cette partie de la poignée qui gardait peut-être l'empreinte de la main de Charlemagne, qui a été à nouveau revêtue d'une plaque d'or. — Ne saurait-on rien de l'histoire, qu'en ajoutant sur une table, à la suite de celles-ci, l'*Épée de François Ier*, on devinerait trois âges et trois races dans la monarchie française; les Mérovingiens à demi romains, les Carlovingiens à demi byzantins, les Valois à demi italiens. Cette vaillante et galante épée, est une de celles de Pavie, la dernière, celle que dut enfin rendre François Ier,

L'Homme de Marignan, lui qui, toute une nuit,
Poussa des bataillons l'un sur l'autre à grand bruit,
Et qui, quand le jour vint, les mains de sang trempées,
N'avait plus qu'un tronçon de trois grandes épées!

Celle-ci n'avait évidemment guère plus que la poignée, toute faussée et écaillée, lorsqu'elle arriva à Madrid, où nous l'y avons reprise en 1808. Mais quelle étrange aberration d'y avoir fait adapter une autre lame antérieure d'un siècle! Imaginez-vous un régiment qui ferait reprendre au petit point les déchirures d'un drapeau conquis! Craignait-on donc l'éloquence d'un tronçon? Le pis est qu'on ne sait qui accuser de ce crime de lèse-souvenir.

A propos du *Vase antique de Sardoine*, qui est digne d'avoir été le pot-à-eau de la toilette d'Alcibiade, M. Barbet de Jouy rappelle la passion des peuples antiques pour les matières dures et leur habileté à les tailler. « Les chefs barbares, qui attaquèrent l'empire romain, ajoute-

Digitized by Google

t-il, s'éprirent des objets brillants et des fabrications délicates dont les maîtres du monde avaient emprunté le goût et l'usage aux nations plus rapprochées qu'eux de l'Orient. Le sort des combats fit passer en d'autres mains cette portion fragile des dépouilles conquises, et l'historien de Charlemagne, Eginhart, fait fort bien observer que les Francs enlevèrent avec justice aux Huns ce que les Huns avaient injustement enlevé aux autres nations. » C'est à cette justice distributive que nous devons les objets dont nous allons parler. Suger, abbé de Saint-Denis et ministre du roi saint Louis, eut l'heureuse inspiration de faire monter, au goût de son temps, par des orfévres lorrains qu'il employait spécialement et pour en enrichir le mobilier de sa chapelle, un *Vase antique de Sardonyx*, qui devint un vase à libation. Un *Vase antique de Porphyre*, évidemment du plus beau travail gréco-égyptien, surmonté d'un aigle en or, terrible comme l'aigle qu'on voit sur les manuscrits byzantins se rengorger entre les jambes de saint Jean, fut transformé en vase sacré. Le *Vase d'Alienor d'Aquitaine*, en cristal antique, donné par cette princesse à son fiancé Louis le Jeune, fit dès lors partie du service de la table sainte. Enfin un plateau de serpentine, vert olivâtre, incrusté de poissons d'or, d'un travail purement oriental, devint une *Patène de calice*. C'était les sauver doublement que de les consacrer à l'église. Suger les marqua presque tous par des légendes curieuses. En étudiant la noblesse du jet, la pureté de l'ornementation, l'intelligence de l'appropriation, le sentiment et la sobriété dans la distribution des matières ou des pierres, la perfection de l'émail, du grenetis ou de la sertissure, on admire sur des documents irrécusables l'art français du XIIe siècle, et l'on constate tout ce qu'il allait perdre trois siècles plus tard au contact d'influences et de races étrangères. — *L'Agraffe du manteau royal de saint Louis*, au milieu de laquelle s'épanouit sur fond émaillé un lis, la pure et blanche fleur du jardin de la monarchie française, et une planche renfermant des *Joyaux* des XIe, XIIe, XIIIe et XIVe siècles [1], closent avec un *Reliquaire* du XVe siècle, plus compliqué qu'agréable, et un *Vase antique de Sardonyx*, d'une silhouette un peu lourde, mais allégi par une anse élégante, la série de l'orfévrerie, que nous interrompons pour passer en revue les cristaux. Nous la reprendrons à l'arrivée en France des orfévres italiens et particulièrement de Benvenuto Cellini.

Les cristaux occupent dans ce livre une place considérable. On sent

1. Un Fermail de manteau; un Médaillon de lapis, sculpté sur les deux faces; la Bague sigillaire de saint Louis; une Couronne d'orfévrerie pour la tête d'une vierge en ivoire; et une Fleur de lys formant reliquaire, consacrée par Jeanne d'Évreux, veuve de Charles V, en 1339.

Digitized by Google

que l'artiste s'est complu à faire montre de son incroyable habileté à rendre cette matière, dont le modelé est en quelque sorte inappréciable à l'œil et dont le ton ne se peut fixer. « Cristal, eau enfermée dans la pierre, chante le poëte, dis-moi qui t'a congelé? — Borée? — Ou qui t'a fondu? — Le vent du sud? » Les artistes de l'antiquité, qui travaillaient si habilement le verre et qui ont transmis directement leurs secrets aux verriers de Venise, excellaient aussi à se servir de cette « humeur minérale » qui, par la cohésion régulière de ses molécules, offre à l'outil moins de chances d'accidents que certaines pierres dures; certains passages de Pline ne laissent à cet égard aucun doute. M. Jacquemart a reproduit la boule trouvée à Tournay, dans le tombeau de Childéric (1). Le vase d'Alienor d'Aquitaine, qui imite les alvéoles d'un gâteau de miel, est antique. La *Buire orientale* est un travail oriental qui peut remonter au xe siècle; on lit en caractères coufiques, autour du col de la buire : « Bénédiction et bonheur à son possesseur: » la monture est également orientale. Le *Calice* trahit aussi son origine asiatique par les gazelles hiératiques qui courent autour de son pied; M. Barbet de Jouy pense que la coupe, dont les ornement sont intaillés en creux, est postérieure, et que la réunion de ces deux pièces a dû être opérée par un orfévre du XIIe siècle.

Un *Drageoir* du règne de Charles VIII, simulant une coupe, sur le bord de laquelle s'est posé un oiseau chimérique: un *Bassin*, du règne de Louis XII, taillé largement dans un bloc de cristal, sur un plan octogone, et n'ayant pour ornementation aux deux extrémités principales qu'une feuille d'acanthe et un masque barbu, couronné de raisins, nous conduisent à François Ier et à des formes infiniment plus maniérées.

L'Art tend à s'isoler, à ne plus être strictement le vêtement de l'Utile; la belle tradition de l'Orient, source de tous les motifs décoratifs, s'altère visiblement, et ce qui, dans de certains sens, a pu être justement appelé Renaissance, peut dans bien d'autres être taxé de commencement de décadence. L'*Aiguière* de la planche XVII en offre un exemple frappant. C'est un monstre qui rendait par la gueule, dans le hanap, l'eau dont on l'avait rempli par un orifice ménagé au-dessus des replis tortueux de sa queue de dragon; il a la tête et l'encolure d'un léopard, le corps et les pattes d'un oiseau. Son *Hanap* suit cette aiguière, et c'est bien le sien, car les montures d'or émaillé qui les décorent sont identiques : il figure un poisson énorme, une carpe aux larges écailles, une peut-être de ces carpes de l'étang de Fontainebleau, qui portaient aux lèvres des anneaux

1. Planche I, en regard de l'Épée.

Digitized by Google

d'or; il a été taillé avec une rare fermeté de dessin et une attaque de détails dont le mérite n'est surpassé que par l'incroyable beauté de la matière; c'est le cristal même d'une source dans la forêt. La ***Bouteille*** est en cristal de Venise; la forme en est banale, presque commune; tout ce qu'on y peut louer, ce sont les lobes du goulot qui dirigeaient le jet du liquide. Trois ***Dragcoirs***, dont l'un simule une coquille et l'autre une nacelle posée sur un pied, le troisième, en jaspe oriental, une ***Nef***, une ***Salière*** de lapis-lazuli et un ***Verre*** à pied indiquent par l'identité des montures qu'ils ont dù faire partie d'un même service, et nous aident à nous faire une idée de la splendeur d'une table sur laquelle les pierres les plus rares alternaient avec les cristaux les plus éclatants et les orfévreries les plus ornées. A propos du drageoir de la planche XXV, sur les flancs duquel s'ébattent des tritons et des dauphins à la queue fourchue, M. Barbet de Jouy rappelle, d'après Mariette, que parmi les hommes habiles à tailler le cristal en Italie, au XVI[e] siècle, « se tenait au premier rang Jean Bernardi de Castel-Bolognèse. » Il s'inspirait des compositions de Perino del Vaga. Cette composition ainsi que la scène du Déluge qui orne la nef, semblent, en effet, dans le goût de cet élégant maniériste. Il existe donc les plus fortes présomptions pour attribuer à Jean Bernardi ces deux œuvres. Nous ferons remarquer à ceux de nos lecteurs qui, après avoir étudié ce livre, voudraient aller au Louvre revoir les originaux, que cette nef a été ici détachée de son pied, lequel est d'une époque et d'un art très-différents.

Les objets de pierre dure, montés par les orfévres italiens du XVI[e] siècle, ont rencontré, dans M. Jules Jacquemart, un interprète aussi fidèle que les objets de cristal. A nos yeux, la difficulté est même ici plus grande. L'or, ciselé avec un fini merveilleux, et les parties émaillées au naturel font avec la pierre dure de brusques oppositions. Dans celle-ci, la densité de la matière, les veines qui la colorent capricieusement et l'incrustent en tous sens d'un réseau de tons chauds et vifs, un poli incomparable qui renvoie non-seulement la lumière directe, mais les moindres reflets vacillants, doivent offrir à la pointe des obstacles surprenants. Tantôt c'est un lapis d'Orient, au ton bleu mourant dans le gris sombre et que réveille un filon d'or; tantôt c'est un jaspe oriental, où le rouge sanguin, le brun, le vert olivâtre, se juxtaposent et se fondent dans une puissante unité, et qu'on ne saurait mieux comparer qu'à ces morceaux de foie qui pendent à l'étal des bouchers; ou bien encore, la couleur aventurine est glacée de tons pourpres et fouettée de veines blanches translucides. Ces morceaux précieux reportent l'imagination aux périodes les plus solennelles de l'histoire de notre globe : leur cohésion

Digitized by Google

révèle de formidables entassements; leur coloration, des phénomènes chimiques dont nous ne calculons qu'en tremblant l'incommensurable durée; quand on les contemple longtemps, il semble qu'ils enserrent des flores perdues, des végétations oubliées, et qu'ils gardent éternellement le reflet de cieux embrasés par les éruptions volcaniques et par les orages des cataclysmes.

Le classement que nous avons adopté nous amènerait à un second service de table, à moins que ce service ne s'entremêlât, ce qui est très-possible, avec les cristaux que nous venons de décrire. Cette série est vraisemblablement due à Benvenuto Cellini ou au moins à ses ouvriers. M. Barbet de Jouy, toujours si prudent dans ses attributions, ne donne au célèbre orfévre qu'un *Vase de Jaspe oriental*, aux montures d'or émaillé, dont les anses sont formées de deux animaux chimériques d'une cambrure pleine de fantaisie et de souplesse. « C'est le ton d'émail vert qui domine sur les ailes des petites sirènes et des animaux femelles à têtes de lionnes qui forment, au-dessous des anses et autour du fût, le gentil bracelet où l'on reconnaît surtout l'invention et la main de Cellini. » Nous retrouvons encore plus nettement la signature de l'orfévre-sculpteur florentin dans la *Coupe de Jaspe oriental*, sur la coquille de laquelle est assis le groupe de Neptune enlaçant Amphitrite. C'est bien l'allure des figures de cette fameuse salière du Musée de Vienne, qui fut ciselée pour François Ier, et donnée par Charles IX à l'archiduc Ferdinand. Je reconnais Cellini jusque dans ce mouvement qui rejette en arrière le groupe et qui frise le manque d'équilibre, et aussi dans ce trait que j'emprunte à notre collaborateur Darcel : « les figures sont d'autant plus merveilleuses qu'elles sont plus petites. » En effet, les termes et les dauphins qui se rengorgent ou se tortillent au haut de la tige de support sont admirables. Benvenuto fit deux voyages en France et y demeura quatre ans. Dans ses *Mémoires*, si pleins de vanterie, il ne s'étend que sur ses grands travaux et surtout sur ses statues des Douze Dieux, qui devaient avoir quatre brasses de hauteur, « la taille du roi. » Il ne dit point expressément qu'il ait exécuté des services pour François Ier; mais il parle à chaque instant des menus travaux dont il était surchargé par le roi et par les seigneurs, et aussi des ouvriers auxquels il livrait des dessins ou des modèles[1]. Les

1. Aucune de ces pièces ne porte les armes ou les emblèmes du roi. Peut-être ces objets sont-ils entrés dans le Trésor par voie indirecte. Benvenuto écrit (page 3, t. II, traduction L. Léclanché) : « J'exécutai en outre plusieurs petits ouvrages pour le duc de Ferrare... Dans le même temps je menai à fin une foule de joyaux pour maints seigneurs, etc. »

Digitized by Google

travaux de la critique contemporaine ont prouvé que, sauf pour le *Persée*, il fallait bien en rabattre sur le compte de ce hâbleur. Mais si, comme nous en sommes convaincu, les trois *Coupes de Jaspe oriental* et *de Sicile* sortent de son atelier, il faut lui reconnaître ce qui a passionné ses contemporains, le goût le plus délicat de l'ornementation et une habileté d'outil sans rivale.

M. Barbet de Jouy, en dehors de ses soins de conservateur au Louvre, a particulièrement étudié la série des pierres dures. On trouve donc plus d'un passage intéressant dans ce livre des *Gemmes et Joyaux de la Couronne*. En voici un entre autres qui prouve quels rapprochements lumineux amènent l'étude simultanée de l'histoire et des objets d'art. « De toutes les gemmes colorées, la sardoine semble avoir été celle qui, dans l'antiquité, a été préférée; les vases les plus rares et les plus anciens que possède la collection de la Couronne sont des vases de sardoine. Au XVI[e] siècle, en même temps que le cristal de roche, le jaspe apparaît comme la pierre de prédilection, et, parmi les jaspes, ceux qui sont mêlés de couleurs et de nuances multiples ont été les premiers que les orfèvres ont recherchés pour les orner de leurs montures. Ce n'est que plus tard que nous trouverons un vase de jaspe sanguin, matière qui, sous Henri II et ses fils, sera, de préférence aux autres, employée jusqu'au jour où l'agate orientale deviendra la pierre à la mode. Observons dès à présent que les orfévres du XVI[e] siècle, en travaillant sur des matières différentes, ont changé leur manière; pour les jaspes qui sont diaprés de plusieurs nuances, l'or ciselé et quelques touches d'émaux leur ont paru suffire; ils ont relevé, par la blancheur des perles et par l'éclat de quelques pierres fines, la coloration intense et sombre du jaspe sanguin; ils ont prodigué les pierreries de toutes couleurs et les émaux de tous les tons quand ils ont eu pour fond la nuance pâle d'une agate transparente. » Cette remarque, d'une justesse parfaite, peut souvent aider à dater, dans les collections, des objets dont le style hybride ne donne point clairement la date.

Nous aurions désiré mettre sous les yeux de nos lecteurs une des planches des *Gemmes et Joyaux de la Couronne*. Les dimensions des cuivres s'y sont opposées. Ainsi que nous l'avons dit, chaque objet est reproduit dans sa grandeur réelle. Il eut fallu ou plier l'épreuve en deux ou couper les marges. L'artiste ne pouvait consentir ni à cette modification de l'aspect réel de son beau livre, ni à cet expédient digne de Procuste. Au reste, ceux de nos lecteurs qui, aux expositions, poursuivent patiemment l'histoire de l'art contemporain ont déjà vu au Salon de 1864 les six *Vases de Sardoine, de Cristal et de Jaspe*, imprimés sur deux feuilles, qui valurent à leur jeune auteur une médaille; et à celui

Digitized by Google

de 1865, les trois *Vases de Suger*, *l'Aiguière*, *la Coupe et le Hanap du* XVIe *siècle*. Le jury cette fois montra un oubli qui fut relevé par toute la presse. Si le projet que nous formulions dans notre étude sur la gravure au dernier Salon avait reçu son exécution, si la *Société libre des graveurs et des aquafortistes* s'était constituée et possédait, comme en ont en Angleterre toutes les sociétés, un local d'exposition, M. Jules Jacquemart pourrait aujourd'hui y exposer la série de ses trente eaux-fortes. Le succès du livre en serait probablement décuplé.

Le livre des *Gemmes et Joyaux de la Couronne* est mis en vente à la Chalcographie des Musées impériaux. Puisse-t-il contribuer à attirer l'attention du public sur un établissement national qui renferme un nombre considérable de planches de toute nature : fac-simile de dessins, reproductions de peintures de toutes les écoles, portraits, frontispices, vignettes, culs-de-lampe, lettres grises, architecture, siéges et batailles, plans de villes et cartes géographiques, fêtes, cérémonies, décorations, costumes, blasons et armoîries, chartes et paléographie, histoire naturelle, sciences, arts et métiers, etc. Artistes et artisans, amateurs et écrivains, écoliers et professeurs trouveraient là pour un prix souvent minime, toujours inférieur aux prix courants du commerce, des documens et des matériaux, et bien peu de personnes pensent à aller frapper à cette porte. Pourquoi cet isolement, alors qu'on ne peut incriminer ni les intentions ni l'activité de l'administration? Ce n'est point à examiner en ce moment. Tout ce que nous pouvons dire, c'est que nous espérons que la Chalcographie ne sera point sans bénéficier de l'intérêt avec lequel va être accueilli dans la presse et chez les amateurs français et étrangers un livre d'une exécution parfaite, tout à fait dans les goûts et dans les besoins de notre génération.

Puisse ne point être attendue trop longtemps la deuxième partie d'une publication qui vulgarise une suite de modèles pleins d'enseignements pour l'art appliqué à l'industrie, qui popularise une des plus précieuses collections de France et de l'Europe, qui marque la bonne volonté des conservateurs de nos Musées nationaux et qui assure enfin une place si honorable dans l'École à un artiste jeune encore. Puisse cette nouvelle histoire de l'Art, que notre génération a entreprise avec un recueillement si profond, une curiosité si ardente, un amour si sincère du vrai absolu, compter beaucoup de chapitres écrits avec autant de bonne foi, illustrés avec autant de goût que ce livre des *Gemmes et Joyaux de la Couronne*.

PHILIPPE BURTY.

Digitized by Google

MUSÉE RÉTROSPECTIF

LA RENAISSANCE

ET LES TEMPS MODERNES



V[1].

MÉDAILLES.



Dès le jour où le musée rétrospectif ouvrit ses galeries aux curieux de l'art et de l'histoire, il s'éveilla en nous des ambitions démesurées. Nous voulions, l'occasion étant si belle et la leçon si tentante, étudier l'une après l'autre toutes ces merveilles et faire pour l'avenir d'énormes provisions de science : abaissant à notre modeste niveau le grand mot du XVI[e] siècle, nous prenions pour nous le conseil que Gargantua adresse à son fils : « Que rien ne te soit incongneu. » Il était donc dans nos projets d'examiner successivement tous les trésors de l'exposition, depuis le bi-

1. Voir les numéros d'octobre et de novembre.

Digitized by Google

jou jusqu'au meuble, depuis la statue jusqu'à l'éventail. Et, dans cette énumération de choses à apprendre, ou tout au moins à étudier, nous n'avions garde d'oublier les médailles. Rien n'en dit autant sur le passé que ces monuments d'or ou de bronze, que l'art a marqués de sa puissante empreinte, et qui, racontant les événements et les hommes, gardent l'éternel souvenir des félicités d'un peuple, de ses malheurs, de sa reconnaissance pour les services rendus, quelquefois même de ses lâches complaisances pour les favoris de la fortune. Mais étudier à loisir les œuvres de la numismatique, depuis la Renaissance jusqu'à la Révolution, ce serait presque faire un livre : alors même qu'on se bornerait à examiner les pièces exposées au musée rétrospectif, la matière demeurerait trop diverse et trop riche : ici encore il faut éliminer et choisir.

Lorsqu'il s'agit d'un art qui a ses origines dans la sculpture et qui, à bien des égards, n'est qu'une forme du bas-relief, il est naturel que le génie italien domine de toute sa hauteur et fournisse le type caractéristique. L'évidence parle trop haut pour qu'on hésite à l'écrire : les plus belles médailles sont les médailles italiennes et particulièrement celles du xv[e] siècle. Le Pisan et son école ont dit le mot définitif, et depuis l'heure où ils ont inscrit dans le cuivre de si farouches effigies jusqu'à la période moderne, ce grand art a été s'amoindrissant toujours. Hélas! c'est un triste chemin que celui qui commence au monumental pour aboutir au charmant! Cette pente, c'est celle qu'ont suivie les faiseurs de médailles. Nous nous en étions doutés jadis lorsque nous admirions dans la collection de M. Rattier de si beaux exemplaires des œuvres des grands maîtres du xv[e] siècle; nous en sommes sûrs aujourd'hui que nous pouvons combiner avec nos souvenirs les leçons qui nous sont offertes au musée rétrospectif. Il reste l'artiste par excellence, celui dont les bronzes sont signés : *Pisanus pictor* ou *Opus Pisani pictoris*. Les inscriptions relevées sur les médailles de M. Rattier nous donnent la date de 1446 pour le portrait de Maserano et celle de 1464 pour le buste de Lionel d'Este. Ces deux dates extrêmes font supposer une longue période de travail. On peut voir la dernière de ces médailles à l'exposition; on y peut voir aussi, dans les vitrines de MM. Signol et Maystre, un exemplaire du portrait de l'artiste, avec son bonnet retombant sur le front, et, en exergue, les mots : *Pisanus pictor*. Nous aimons la face rébarbative de ce dur ouvrier du métal qui a lui-même modelé ses traits avec une sorte de grandeur familière, et un accent qui reste intime dans sa mystérieuse solennité.

On sait combien sont encore confuses les notions qu'on possède sur les médailles italiennes de la fin du xv[e] siècle. Peu de noms nous ont

Digitized by Google

été conservés parmi ceux des successeurs immédiats du grand Pisan. Il est manifeste que des sculpteurs, et des plus savants, ont dû délaisser parfois leurs travaux habituels, pour modeler en terre et pour jeter en bronze quelques-unes des médailles que nous admirons. On pourrait classer par écoles ces monuments qui n'ont pas encore d'histoire. Il a certainement existé à Milan, aux derniers jours du xve siècle, un groupe de faiseurs de médailles qui s'inspiraient aux mêmes sources que les sculpteurs employés par les Sforze et les Visconti, et qui vivaient dans le même idéal. La petite médaille d'Isabelle d'Este, exposée par M. Maystre, a le charme émouvant d'un dessin de Léonard ou de Luini. Et volontiers nous rattacherions à cette école un peu lombarde, un peu ferraraise, la médaille de Lucrèce Borgia, dont M. de Janzé a prêté un bel exemplaire. C'est la Lucrèce des premières années du xvie siècle, car l'inscription la dit déjà mariée à Alphonse d'Este. Elle est représentée de profil; ses longs cheveux roulés retombant sur ses épaules, le peu qu'on voit de la robe, le doux modelé du visage, et — on pourrait presque le dire, — le clair-obscur qui l'enveloppe, trahissent un contemporain, un voisin de Léonard de Vinci. Et elle est charmante ainsi, cette terrible femme : c'est du miel et non du poison qui humecte sa lèvre amoureuse; j'ai toujours pensé qu'on avait calomnié cette sirène.

Bien d'autres médailles italiennes mériteraient d'être étudiées à loisir: chez M. Maystre, c'est le beau portrait de Machiavel, et le profil d'une femme inconnue avec la devise : *Virtute pulchrior;* chez M. Wasset, l'admirable Laurent de Médicis avec son nez écrasé et son intelligente laideur; chez M. de Janzé, le médaillon un peu fruste, qui montre un dieu terrassant l'Ignorance, figurée sous la forme d'un homme à longues oreilles, et qui, indépendamment des mots : *Vitiorum domitor*, porte la précieuse signature : F. CAROTI OP. — M. de Janzé possède aussi un exemplaire du portrait de Jeanne Albizzi, femme de Laurent Tornabuoni : c'est la médaille dont le revers présente le groupe des trois Grâces enlacées, et qui, si nos lecteurs veulent bien s'en souvenir, a déjà été décrite par M. Darcel et gravée dans la *Gazette*. (Tom. VI, p. 285.) Bien qu'il y ait dans ces œuvres, ici un principe florentin, là un élément milanais, elles se ressemblent en ce sens, que les artistes qui les ont modelées se sont entendus pour chercher le caractère dans l'élimination du détail secondaire. Il est telle de leurs médailles qui résume, en quelques traits sommaires, toute une personnalité humaine. L'idéal, dans la signification moderne du mot, ne les a nullement occupés. La nature est restée le point de départ, et même la nature incorrecte et brutale; mais, au lieu de procéder par effacement pour arriver à une beauté

Digitized by Google

vague, l'artiste italien a appuyé au contraire sur le fait caractéristique et prédominant, il a négligé l'accidentel, et il a obtenu ainsi des effets simples, intenses, grandioses.

Les Allemands ont adopté dans leurs médailles un système différent. Le détail ne les a jamais épouvantés, et comme dans les paysages de leurs graveurs, où les lointains sont traités avec la même précision que les premiers plans, ils ont cru qu'il était bon de tout montrer et de tout dire. Le grand aspect solennel et presque hiératique qui vous frappe dans les œuvres du Pisan et de ses amis, manque à leurs médailles, si vivantes d'ailleurs et si profondément fouillées dans le sens de la portraiture sincère. M. Wasset, qui a eu le bon goût de classer par écoles les richesses de son médaillier, nous permet d'établir entre ces trésors d'instructives comparaisons. Il possède les plus précieux morceaux de la numismatique allemande. Il a le bel *Érasme* de 1519, il a le magnifique *Hyeronimus Baumgartner* de 1556, médaille exceptionnelle du fond de laquelle la tête du personnage se détache presque tout entière, accentuée et parlante comme un Holbein. Autour de ce bronze se groupent des portraits de savants, de bourgmestres, de marchands, clients ordinaires d'Albert Dürer et de Lucas Cranach, qui ne leur ont pas donné dans leurs peintures plus de bonhomie et de finesse. La médaille de Marguerite d'Autriche, si richement vêtue de son habit de cour, nous rend au vif les traits de la princesse : le *crayon* le plus délicat n'aurait pas plus d'intimité. Il y a en outre quelques médailles allemandes, et fort belles aussi, dans la vitrine de M. Labouchère : on y remarquera notamment celles de Luther et de Mélanchthon, deux masques puissants et résolus. Ce sont là des œuvres d'un tout autre caractère que les œuvres italiennes; mais les artistes, pour la plupart inconnus, qui les ont modelées ont dit franchement les choses, cherchant la vérité dans le menu, visant peu au grand effet décoratif; cet art ressemble à celui qui, en peinture, s'est incarné dans Holbein; il est sérieux, doux, et, avant tout, humain.

Les Français qui, depuis trois siècles, courent après l'esprit, avaient débuté par des œuvres d'autant plus saisissantes qu'elles étaient plus simples. Les subtilités de l'exécution y étaient à peine entrevues, et cette naïveté, en matière du numismatique, vaut mieux que toutes les roueries. L'Italie nous guida d'abord. Il ne faut pas oublier que les graveurs en médailles du roi René, Pierre de Milan, qui fit son portrait en 1462, et Francesco Laurana qui modela, l'année suivante, la médaille où le bon roi est représenté avec sa femme, étaient de purs Italiens. A ce moment, et sous l'influence de ces maîtres, l'art, très-sommaire dans ses procédés et quelquefois même inhabile, n'en montre pas moins un profond respect

Digitized by Google

pour le caractère individuel. A la fin du xve siècle, le système avait peu changé. Nous avons à l'Exposition, dans les vitrines de MM. Labouchère, Wasset et Charvet, trois exemplaires, l'un en bronze, les autres dorés, de la médaille qui fut distribuée en 1499, à l'occasion de la glorieuse entrée à Lyon de Louis XII et d'Anne de Bretagne. Le buste du roi est sur l'une des faces, se détachant de profil sur un fond semé de fleurs de lis; le portrait fort ressemblant de la reine est figuré sur le revers. J'avoue que cette médaille me touche infiniment : indépendamment de son intérêt iconographique, elle a la valeur d'un document, encore nouveau, pour l'histoire de l'orfèvrerie et peut-être de la peinture. On sait en effet, grâce aux pièces trouvées par M. de Soultrait dans les archives de Montpellier, que le « pourtrait, » c'est-à-dire le modèle de la médaille, a été fourni par deux artistes de la corporation des peintres imagiers de Lyon, Jehan de Saint-Priest et Nicolas Leclerc : l'exécution en métal et la ciselure sont dues à l'orfévre Jehan Lepère. Notre regretté collaborateur, Jules Renouvier, admirait beaucoup cette médaille, et il est allé jusqu'à dire que les maîtres dont nous venons de citer les noms obscurs s'y montrent « les rivaux de Pisano et de Sperandio. » Sans pousser aussi loin l'enthousiasme, nous voyons dans ce précieux monument de la numismatique française en 1499, des portraits authentiques de Louis XII et d'Anne de Bretagne : nous y reconnaissons aussi un sentiment large et profond, une notion intelligente des vraies conditions d'un art où la France s'essayait à peine : nos faiseurs de médailles n'étaient-ils pas alors dans la grande voie héroïque?

Ils n'y restèrent pas longtemps. Un certain parti pris d'élégance et une sorte de maniérisme à la Primatice distinguent les médailles françaises à partir de la fin du règne de François Ier. La recherche de l'élément décoratif, bien plus que le goût loyal de la portraiture, semble avoir inspiré l'auteur d'un médaillon ovale où, sur une plaque de fer encadrée d'or, sont réunies les figures en pied de Henri II et de Catherine (collection de M. Charvet). Il est vrai que c'est plutôt là un ornement de toilette qu'une véritable médaille. Quoi qu'il en soit, l'art commençait à baisser, et pour savoir à quel point il était compromis à la fin du xvie siècle, il suffit d'examiner dans la vitrine de M. Wasset, la Gabrielle d'Estrées de 1597. Ce n'est plus là un portrait; c'est presque une figure de fantaisie, où le dessin se montre à la fois lâché et bizarre.

La gravure en médailles se releva, sous Henri IV, avec Guillaume Dupré. Mais ce qu'il faut admirer ici, c'est moins le caractère et la grandeur que la netteté du trait, l'esprit du détail, le goût de l'arrangement, la claire intelligence des choses. Rien de plus français que ces médailles

Digitized by Google

dont l'exécution est si parfaite qu'aux yeux d'un admirateur du Pisan, elle le serait peut-être trop. Ce Dupré est le Malherbe de la numismatique : il était directeur général de la monnaie royale, et, dans les habitudes de son métier, il mêlait un peu de régularité à son caprice. C'était d'ailleurs un habile homme, et dont il ne faut point médire. Les amateurs connaissent trop bien ses médailles pour qu'il soit nécessaire de signaler à leur attention celle qui présente les bustes superposés de



MARC-ANTOINE MEMMO, PAR DUPRÉ.

Collection de MM. Wasset et Labouchère.

Henri IV et de Marie de Médicis (1603), le portrait du doge Memmo (1612), dont la gravure accompagne cet article, et tant d'autres médailles qu'on retrouve avec plaisir dans les collections de M. Labouchère et de M. Wasset.

Mais puisqu'il s'agit de Dupré, et aussi bien, puisque nous écrivons ici pour apprendre et non pour enseigner, nous poserons une question aux érudits. Le court passage de Mariette est dans toutes les mémoires : « Guillaume Dupré, graveur de monnoyes sous Henri IV et Louis XIII, a été un excellent homme. Il étoit de Troyes en Champagne, et est mort

Digitized by Google

à Paris vers l'année 1625. » Cette biographie a suffi pendant si longtemps, que je me ferai scrupule d'y rien changer. Et pourtant, je trouve dans la vitrine de M. Wasset une médaille du maréchal de Toiras, avec l'inscription *Guil. Dupré*, 1634, et un charmant portrait de M. de Maleyssie, gouverneur de Pignerol, portant le même nom et la date 1635. Je sais, — l'ayant vu dans un tableau de Murillo, — que saint Bonaventure quittait chaque nuit son cercueil pour venir rédiger ses mémoires; mais je suis hérétique à ce point que j'ai peine à comprendre comment Dupré, enterré vers 1625, a pu dix ans après graver une médaille qui est d'ailleurs charmante et fine dans son allure à la Van Dyck. Gageons que Mariette ne connaissait pas le portrait de M. de Maleyssie, et croyons que la biographie de la plupart de nos artistes pourrait être utilement corrigée par la publication des actes de l'état civil. Le temps est venu de faire un effort dans ce sens. Les Belges nous ont devancé pour les peintres de l'école d'Anvers; et, puisque les Hollandais sont parvenus à découvrir les dates du mariage et de la mort du mystérieux Hobbéma, tout peut se trouver.

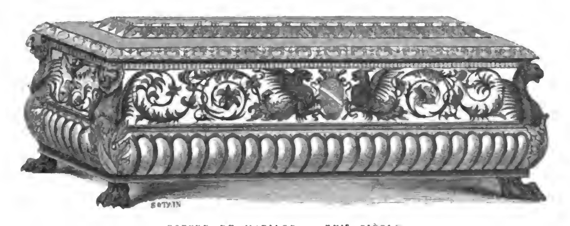
Les amateurs qui ont envoyé des médailles au musée rétrospectif se sont arrêtés à celles de Guillaume Dupré. Peut-être y a-t-il çà et là quelque œuvre de Warin; mais c'est tout; ils ont négligé les deux Duvivier, les Roettiers, Rambert-Dumarest, Andrieux et Gatteaux, qui sont presque des modernes. Le nom de plusieurs de ces maîtres se retrouve, il est vrai, dans la précieuse collection de monnaies de M. Marc Fabre, si riche surtout en pièces d'*essai*, en modèles qui n'ont pas été suivis d'exécution. Toute l'histoire de la monnaie française depuis le XVe siècle jusqu'au second empire est dans cette intéressante vitrine. Le caractère de l'art national y est visiblement écrit, et ces pièces, neuves et reluisantes comme si elles sortaient de l'atelier, disent, avec nos médailles, que nous avons presque toujours préféré la raison au caprice, la régularité d'une fabrication savante aux libres inspirations du génie. La médaille française brille par le bon sens, par la précision de l'effigie, par la netteté des devises; mais la grandeur lui manque avec la sévérité de l'aspect. Ce que l'antiquité avait si bien compris, ce qu'ont cherché les graveurs du XVe siècle italien, nous l'avons dédaigné, et nous avons substitué à l'ampleur monumentale le charme de l'esprit, et quelquefois les séductions de la grâce.

Digitized by Google

VI.

MEUBLES.

Il serait inpardonnable de traiter trop sommairement le beau chapitre des meubles et d'écourter ce grand sujet : nous commettrons pourtant cette faute, un peu parce que nous ne nous sentons pas encore suffisamment armé pour nous mesurer avec la difficulté, beaucoup parce qu'il est dans nos projets de revenir, en des temps meilleurs, sur les questions intéressantes et compliquées que soulève la fabrication des



COFFRE DE MARIAGE. — XVI[e] SIÈCLE.

Collection de M. le baron de Rothschild.

lits, des fauteuils, des cabinets et des armoires. Dans son ***Dictionnaire du mobilier***, M. Viollet-le-Duc s'arrête à la période de la Renaissance. Le livre si précieux de notre collaborateur appelle donc une suite; mais nous ne voyons pas trop qui pourrait mener à fin ce difficile travail. Nous serions, en ce qui nous concerne, un des premiers à nous récuser, car, sans sortir de l'exposition rétrospective, nous éprouverions, à dater certains meubles, à préciser leur nationalité, des perplexités étranges.

Au temps où la vie était magnifique et amoureuse, à la fin du xv[e] siècle italien, le fiancé envoyait des parures à sa fiancée dans un grand coffre qui était souvent une œuvre d'art, et qui restait l'un des plus beaux meubles de la chambre nuptiale. Il n'y était pas inutile, puisque, s'il en faut croire les comédies d'aventures, le coffre donné par le mari a pu servir parfois à cacher l'amant. Nous avons vu à Florence, au musée du Bargello ou du Podestat, quelques-uns de ces coffres de mariage : ils

Digitized by Google

sont superbes. Mais MM. de Rothschild ont aussi un musée; parmi les meubles de ce genre qu'ils ont exposés, nous en avons fait graver un qui date du commencement du XVIe siècle. Ce coffre est de bois sculpté, peint et surdoré; sur le panneau de face, des griffons très-chimériques soutiennent l'armoirie en couleurs de la jeune épousée; des rinceaux du goût le plus fin et le plus robuste courent autour du meuble solide, et lui donnent, pour l'œil, de la légèreté et de la grâce. — D'autres coffres, destinés au même usage, ont été réunis à l'exposition. Celui qui appartient à M. d'Yvon est magnifique par le haut relief des figures habillées à l'antique qui en ornent les parois. Bien que le *cassone* de M. de Briges soit d'une époque inférieure et d'une exécution moins pure que ceux de MM. de Rothschild et d'Yvon, il est très-intéressant aussi, car il se présente complet, je veux dire avec la console aux pieds contournés qui lui servait de support.

Le grand goût de l'Italie se montre mieux encore dans les trois chaires du XVIe siècle, prêtées par M. Récappé. Les sculptures de l'un de ces meubles sont relevées de quelques dorures légères qui en accentuent les saillies et en augmentent la richesse. Plus sobres d'effet, mais non moins belles, les deux autres chaires appartenant au même amateur conservent, par leur caractère et leur dimension, le cachet des époques féodales. Ces siéges élevés et rigides ressemblent presque à des trônes.

Les Allemands se sont longtemps montrés fort habiles dans le travail du bois. Une crédence exposée par M. d'Yvon, et qui paraît dater de l'époque correspondante au règne de Louis XII, fait grand honneur aux huchiers de l'autre côté du Rhin. L'aigle à deux têtes décore ce meuble, dont les panneaux sont d'ailleurs fouillés d'un ciseau résolu et puissant. C'est aussi, nous le croyons, un meuble allemand que le cabinet prêté par M. Moreau. Bien qu'il soit daté de 1552, la forme en est sans grâce, ou du moins elle est trop régulière. Des ornements dorés le décorent, et les figures, en camaïeu, de Mars et de Vénus occupent les deux vantaux du meuble. Ces figures sont un peu lourdes de dessin et peuvent être attribuées à un artiste qui avait vu l'Italie sans la bien comprendre. Le caractère allemand s'accuse encore davantage dans la décoration d'un meuble exposé par M. de Briges, et qui porte la date de 1563. Sur les quatre panneaux de ce cabinet sont figurées en or et en camaïeu des allégories, dont le sens ne serait peut-être pas très-clair, si elles n'étaient expliquées par les inscriptions suivantes : *Venatoria, Tumpanistria, Architectura* et *Mercatoria.* Les cariatides qui ornent les angles sont taillées dans le bois, d'un ciseau un peu aventureux. Tous les ouvriers d'outre-Rhin n'étaient pas des artistes.

Digitized by Google

On remarquera aussi un cabinet qui appartient à M. de Saint-Maurice, et qui se compose de deux corps superposés ; des médaillons d'ivoire y sont incrustés dans le bois. Quant au meuble d'ébène de M. de Boissieu,



PANNEAU EN BOIS SCULPTÉ. — XVIe SIÈCLE.

Collection de M. Bonaffé.

dont le panneau central représente la *Continence de Scipion*, c'est une œuvre du XVII[e] siècle, et qui montre combien les ouvriers de ce temps étaient encore habiles à sculpter cette dure matière. Le beau

Digitized by Google

cabinet de M. Crémieux est aussi en ébène sculpté; mais, par son merveilleux travail, il se rattache à une époque meilleure.

La sculpture sur bois ne triomphe pas moins dans le superbe coffret prêté par Mme Escudier et dans le panneau que nous reproduisons, et qui appartient à M. Bonaffé. Voilà, dans sa symétrie savante et dans son caprice, le vrai goût italico-français de la Renaissance.

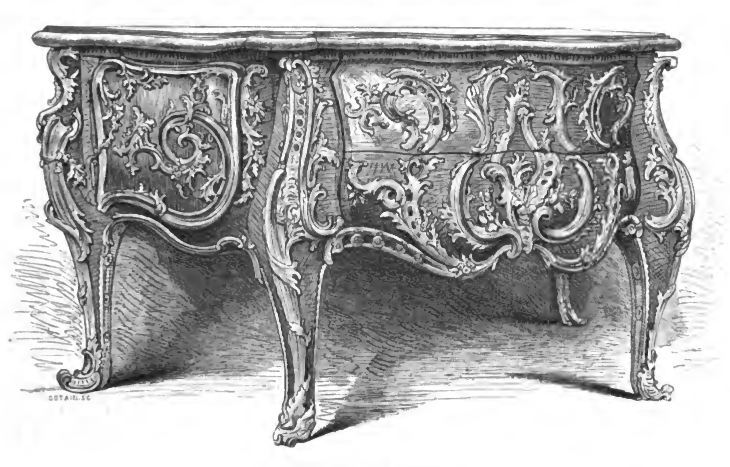
Comme création de l'ébénisterie française au XVIe siècle, un des meubles les plus intéressants que nous puissions citer est le cabinet à deux corps de M. de Monbrison. De longues figurines, représentant les quatre Saisons, en décorent les panneaux. L'artiste inconnu qui a dessiné et sculpté ce meuble n'est rien moins qu'un élève de Jean Goujon; c'est la même grâce dans les figures et le même sentiment dans l'ornementation. L'influence du maître y est visible, et il n'y a là rien qui doive nous surprendre: lui-même il avait travaillé le bois, et l'on sait ce que valent les bas-reliefs des portes de Saint-Maclou. On pourrait rattacher à la même école un autre cabinet, supporté par de minces colonnettes et appartenant à M. Récappé. La décoration en est élégante, fine et bien française.

Ne passons pas sans nous arrêter un instant devant les meubles portugais de M. Spitzer, devant le beau lit, portugais aussi, de M. de Villestreux, et devant ces cabinets, assez nombreux d'ailleurs, que faisaient sous Louis XIII des artistes flamands, et dont les vantaux intérieurs, les tiroirs et le fond étaient ornés de paysages et de sujets champêtres dans la manière de Paul Bril ou des Breughel. Comme échantillon de ce genre de fabrication, nous nous contenterons de mentionner un cabinet qui appartient à M. Moisson, et sur les panneaux duquel un artiste de l'école d'Anvers a raconté en couleurs vives toute la parabole de l'Enfant prodigue.

Parmi les meubles français du temps de Louis XIV, il nous aurait été doux de rencontrer une œuvre authentique de ces ébénistes fameux dont Marolles nous a parlé: Laurent Stabre, par exemple, Jean Massé et Jacques Prou. Ce sont là les prédécesseurs et bientôt les collaborateurs de Boule. Menuisiers et sculpteurs, ils taillaient savamment l'ébène, mais ils faisaient aussi de la marqueterie, et, dans ce travail de mosaïstes, ils mêlaient adroitement le bois au métal. Parmi les meubles prêtés par M. Récappé, il y a un bureau chargé d'incrustations en étain. L'écaille, l'argent, le cuivre, furent aussi employés dans ces travaux de marqueterie qu'on aima tant sous Louis XIV, et dont il faudrait, je crois, chercher les origines du côté de l'Italie.

Boule y réussit mieux que personne. Le coffret de M. C. Damour,

Digitized by Google



COMMODE DE PHILIPPE CAFFIERI.

Collection de M. le marquis d'Hertford.

Digitized by Google

la commode de M. Spitzer, et bien d'autres meubles que nous pourrions citer, sont d'heureux exemples de cette fabrication; mais le meilleur modèle que nous puissions signaler, dans ce genre, est l'admirable commode de Boule qu'expose M. le marquis d'Hertford. Le bois dont elle est faite disparaît entièrement sous une application d'écaille incrustée de cuivre, du dessin le plus riche et le plus délicat. Les poignées des tiroirs, les bouquets en relief qui décorent les côtés du meuble sont d'un style opulent et magnifique, et d'une exécution des plus savantes. Les motifs de l'ornement sont ici si bien d'accord avec la forme de l'objet décoré, et tout y est si bien équilibré que la commode de lord Hertford paraît à la fois splendide et simple. Ajoutons que des fleurs de lis, semées dans le réseau des arabesques, permettent d'attribuer à ce beau meuble une royale provenance.

Nous l'avons dit, Boule fut vraiment un chef d'école, et la mode des cuivres incrustés dura bien longtemps après lui. Il avait eu un imitateur, et peut-être un imitateur habile, dans la personne de Philippe Poitou, qu'un acte authentique de 1683 qualifie du titre de « marqueteur du roy. » Les fils de Boule[1] firent aussi des incrustations et de la marqueterie. Cressent, qui fut l'ébéniste du régent et dont nous avons le regret de ne connaître aucune œuvre certaine, a dû, — les catalogues de ventes nous le prouvent, — travailler un peu dans le même goût. C'est d'après ces données que nous datons du commencement du XVIIIe siècle un baromètre de l'école de Boule, qui appartient à lord Hertford, et une magnifique armoire prêtée par le garde-meuble. L'ébène qui la constitue est presque entièrement dissimulée sous un revêtement de cuivre poli sur lequel se détachent en relief des ornements variés, des armes réunies en trophées, des instruments de jardinage, etc... Rien n'est plus splendide que ce meuble : il serait infiniment précieux, pour l'histoire du mobilier français, de déterminer la date exacte de sa fabrication.

L'ébénisterie du temps de Louis XV est particulièrement et très-heureusement représentée, dans la collection du marquis d'Hertford, par deux commodes, au ventre rebondi, qu'enrichissent des cuivres d'une exécution libre et magistrale. Une de ces commodes a surtout de quoi intéresser les curieux. Elle porte, à droite, sur un des cuivres qui la décorent, une précieuse inscription : *Fait par Caffieri*. Ce Caffieri, c'est Philippe, né en 1714, mort en 1778. Il était frère du sculpteur à qui nous devons les bustes, si vivants, de la Comédie française. Que savait-il faire?

1. Boule eut quatre fils, et non pas deux, comme nous l'avons dit dans notre article du 1er novembre avec une légèreté indigne de tous les pardons.

Digitized by Google

Tout; mais particulièrement des modèles pour les industries du luxe, pour les orfévres, pour les fondeurs. Ses beaux travaux pour le chœur de Notre-Dame furent exécutés de 1760 à 1765. Les meubles justement fameux que possédait M. de La Live de Jully avaient été faits d'après les dessins et sous la direction de Philippe Caffieri. Il n'était pas ébéniste, mais il donnait des modèles, il soignait surtout les cuivres, et après la fonte, il les réparait lui-même au ciseau. La belle commode de lord Hertford, que nous reproduisons, fait le plus grand honneur à ce maître ouvrier.

Du même temps, ou à peu près, est la chaise à porteurs exposée par M. Double. Elle passe pour avoir servi à Mme de Pompadour, et c'était peut-être sa chaise de tous les jours, car elle est simple, sans armoiries, sans cuivres en relief, sans peintures galantes. Mais le goût du siècle de Louis XV est visible dans ce meuble modeste : ce n'est pas autre chose qu'une caisse de bois peint et doré, et c'est charmant.

C'est surtout en meubles du temps de Louis XVI que sont riches les collections de M. Double et de lord Hertford. Riesener, et d'autres ébénistes dont nous ne savons pas les noms, y reconnaîtraient sans doute plusieurs de leurs œuvres. Ici, le goût se fait sage, les formes sont un peu plus grêles, la légèreté est avant tout recherchée; le meuble, moins opulent, est plus intime. Une encoignure, empruntée à l'exposition de lord Hertford, et dont on trouvera ici la gravure, suffit pour donner la note et marquer l'accent. L'auteur de ce meuble y a combiné les bois de couleurs diverses; des losanges de bois de rose, d'une intensité de ton inégale, occupent le panneau que circonscrit un léger cadre d'ébène enrichi de feuillages dorés; au centre de la frise qui décore la partie supérieure grimace un masque chimérique; au bas, un ovale que supportent des drapeaux et des branches de laurier semble disposé pour recevoir un chiffre ou une armoirie. Tout est d'un goût charmant dans ce meuble, dont l'auteur n'est malheureusement pas connu.

Une tradition, que nous ne saurions ni discuter ni confirmer, attribue à un ébéniste du nom de David plusieurs ouvrages de marqueterie d'un style un peu maigre peut-être, mais d'une exécution extrêmement distinguée et finie. Ces meubles appartiennent encore à lord Hertford et ne sont pas la moindre curiosité du salon qu'il a enrichi de tant de chefs-d'œuvre. Parmi ces marqueteries de David, nous signalerons une table à ouvrage à quatre faces, et surtout un « bonheur du jour, » de bois de rose, dans lequel sont incrustés des ornements figurant ici une lyre, là un casque. Ces incrustations, ou plutôt ces applications, sont faites avec des bois doucement teintés en vert, en jaune ou en brun, et, dans leur

Digitized by Google

harmonieuse polychromie, elles ne présentent rien qui doive mécontenter les puristes. Quelques bronzes dorés complètent, sans emphase, la décoration de ces petits meubles très-coquets et très-féminins.

On le voit bien à ces élégantes fantaisies, les temps de l'art ennuyeux n'étaient pas encore venus. Alors même qu'un ébéniste, inquiet des réformes prochaines, adoptait dans la disposition architecturale d'un



ENCOIGNURE DU TEMPS DE LOUIS XVI.

Collection de M. le marquis d'Hertford.

meuble la solennité du style rectangulaire, il avait soin de corriger son œuvre par une ornementation où la fantaisie trouvait encore à dire son mot. Il avait recours aux dorures, et c'est précisément sous Louis XVI que les cuivres, qu'ils soient de Gouthière ou de tout autre, sont ciselés avec le plus d'amour. Et quel plus charmant exemple pourrions-nous citer que la commode, déjà célèbre, qu'on admire dans le salon de lord Hertford? La forme en est régulière, la ligne droite y triomphe, mais l'auteur de ce chef-d'œuvre n'a pas voulu exagérer la sagesse, et il a fait courir sur la partie supérieure du meuble une frise, où son savant ciseau a découpé dans le cuivre la plus fine guirlande de roses, de marguerites

Digitized by Google

et de feuillages; les poignées des tiroirs sont formées par des rubans de métal assouplis et vivants comme de la soie.

A côté de ce beau meuble, œuvre exquise d'une main ignorée, M. le marquis d'Hertford a fait placer un grand secrétaire en bois d'amaranthe dont la sévérité est égayée par des bronzes d'une exécution superbe. Un marbre blanc, entouré d'une galerie ajourée, forme le dessus du meuble. Au-dessous court une frise, au centre de laquelle deux femmes, d'un modelé gras et libre, comme si elles sortaient du ciseau de Clodion,



CONSOLE DE MARIE-ANTOINETTE.

Collection de M. Double.

couronnent un écusson sans armoiries. Le corps de ces deux femmes se termine en rinceaux. Sur le panneau central le cuivre dessine un ovale soutenu par un ruban qui encadre l'entrée de la serrure; au bas sourit un masque de femme. Cette disposition est à la fois très-riche et très-simple. Et nous savons quel est l'auteur de ce beau meuble. Il porte, gravée dans le bois, au-dessous du marbre, la signature de Saulnier. Ce maître, presque inconnu hier, mériterait de devenir célèbre. Il appartient tout à fait à la fin du XVIIIe siècle. Nous retrouvons en effet son nom dans l'*Almanach des Adresses* de 1791, mais notre science ne va pas au delà.

L'occasion serait bonne pour parler de J.-H. Riesener, l'ébéniste à la mode, dont les meubles élégants disent si bien ce que fut l'idéal au temps de Marie-Antoinette. M. Double possède plusieurs secrétaires ou

Digitized by Google

bureaux de cet artiste délicat; deux meubles en marqueterie, prêtés par mademoiselle Davillier, lui sont également attribués. Mais MM. de Goncourt nous ont promis la biographie de Riesener, et je croirais de mauvais goût d'aller chasser sans permission sur un terrain réservé. Les meubles de Riesener sont d'ailleurs suffisamment connus : ils combinent des bois d'essence différente et de couleurs diverses; ils n'admettent qu'avec une sobriété relative les bronzes artistement fondus et réparés; sous sa main, plus coquette que puissante, l'art s'efféminе un peu; Riesener est charmant, mais il est grêle.

Il faut se borner : sans doute bien des œuvres intéressantes solliciteraient ici notre attention. Mais il faudrait des semaines entières et des années pour étudier toutes ces élégances : nous y renonçons, et nous quittons le salon de M. Double, non sans jeter en partant un dernier regard sur une console qui fut donnée à Marie-Antoinette lors de la naissance du Dauphin, et dont le bois doré se découpe comme la plus fine dentelle.

VII.

TAPISSERIES.

Tous les héros de Molière sont spirituels, mais nul, à notre sens, n'a plus de sagacité que M. Guillaume. Lucinde souffre d'un mal inconnu; la médecine ne peut ni la faire parler, ni la faire sourire, et son père aux abois va demandant partout un moyen de dissiper cette incurable mélancolie. M. Guillaume, consulté par Sganarelle, lui donne le conseil d'acheter à l'enfant malade « une belle tenture de tapisserie de verdure, ou à personnages, » pour lui réjouir l'esprit et la vue. Certes, c'est parler en marchand, mais c'est aussi parler en connaisseur. L'ennui n'est pas possible dans un appartement tendu d'une de ces belles tapisseries d'Arras ou de Flandre qui, dans les maisons heureuses, cachaient la nudité des murailles et qui faisaient oublier les vulgarités de la vie de tous les jours par la gaieté lumineuse de leurs verts paysages ou le spectacle pompeux de leurs poétiques mythologies. C'est au moins ainsi qu'on en jugeait au bon vieux temps : la tapisserie a été le luxe préféré des demeures royales et des ruelles bourgeoises. Si Molière a pensé à mettre dans la bouche de M. Guillaume les paroles auxquelles nous avons fait allusion, c'est qu'il a possédé lui-même, — son inventaire nous l'apprend, — « une tenture de tapisserie de verdure de Flandre[1]. »

1. Voir les pièces publiées par M. Eudore Soulié dans son précieux volume : *Re-*

Digitized by Google

Il y a toujours dans le génie d'un artiste ou d'un poëte un reflet de ce qui l'entoure et comme une mystérieuse émanation de son mobilier.

Ces verdures dont Molière a parlé sont, du moins dans leur période glorieuse, particulières au XVIIe siècle. Il en est question dans un acte officiel de 1601. Des personnages et des animaux pouvaient trouver place dans ces tentures, mais ils étaient de petite dimension, et le paysage y prédominait, comme dans les intérieurs de forêts de Roland Savery ou les paradis terrestres de Breughel et de son école. Avant d'en venir à ces verdures, l'art du tapissier s'était attaqué à des sujets plus héroïques, et avait demandé des modèles aux plus grands artistes de la Renaissance. Nous le montrerons, sans sortir de l'exposition, par quelques exemples illustres. M. Jameson a envoyé une *Adoration des rois*, très-beau travail de provenance flamande, et dont le dessin a été parfois attribué à Lucas de Leyde. L'œuvre est presque digne de lui; elle émane évidemment de sa puissante école; les types et les costumes appartiennent au même idéal; la coloration est riche et vigoureuse, et, après trois siècles, cette tenture garde encore un superbe éclat. Dans cette juxtaposition de tons francs, dans cette fière accentuation des contours, il y a un ressouvenir des grands procédés des tapissiers, et, il faut le dire, des peintres verriers de l'époque antérieure.

Les mêmes qualités de richesse et de franchise se retrouvent, avec une prodigieuse fantaisie d'ornement, dans les cinq tentures exposées par M. d'Yvon. Quatre d'entre elles représentent les Saisons : la cinquième, qui complète la série, est consacrée à la glorification de Phœbus. Dans chacune de ces tapisseries, un médaillon central renferme une figure allégorique; le fond est semé d'ornements réels ou imaginaires en harmonie avec le sujet représenté. Un fin connaisseur me faisait remarquer hier que, dans l'un de ces panneaux, le superbe groupe des tritons chevauchés par des femmes nues et s'ébattant dans l'eau bleue est emprunté à une gravure de Mantegna. En général, toute la partie ornementale est magnifique : les figures, qui occupent le centre du tapis, sont, au contraire, d'un dessin lourd et gonflé; on serait tenté de reconnaître dans ces compositions, l'effort, inégalement heureux, de deux mains différentes. Ce qui est admirable dans ces tentures, indépendamment du caprice de l'arabesque, c'est l'éclat et la gaîté de la coloration;

cherches sur Molière et sur sa famille (1863). L'inventaire dressé après le décès du poëte, celui qui suivit la mort de Marie Cressé, d'autres encore, sont des mines inépuisables pour les curieux qui s'intéressent à l'histoire des meubles et des costumes. M. Soulié n'a pas seulement renouvelé dans ce livre la biographie de Molière; il nous a fait pénétrer au cœur même de la société bourgeoise du XVIIe siècle.

Digitized by Google

on ne peut rien rêver qui soit plus brillant dans les localités, plus savamment harmonieux dans l'ensemble[1].

Trois tentures prêtées par le mobilier de la Couronne, et représentant *Vénus*, *Bacchus* et *Pallas*, paraissent être des pièces détachées d'une suite où tous les dieux de l'Olympe étaient sans doute figurés. D'après le caractère de l'ornement, le modèle de ces tapisseries doit avoir été donné vers le milieu du XVIe siècle, par un artiste pénétré de la fantaisie italienne. Mais de même que, pour les *Saisons*, de M. d'Yvon, le nom de l'auteur est demeuré inconnu. La question des tapisseries est trop neuve encore (du moins pour la période antérieure au rétablissement des Gobelins), pour qu'il ne soit pas imprudent de hasarder ici une conjecture. Il est cependant permis de supposer que nous avons là sous les yeux des compositions dessinées par un de ces artistes qui s'étaient formés à Fontainebleau; et, d'un autre côté, il est permis d'affirmer que ces tapisseries sont de fabrication française. Deux des tentures exposées portent, avec un signe compliqué qui ne pourrait être traduit que par le dessin, les deux lettres B. B., séparées par un petit écusson rouge. Nous ne croyons pas que ces marques aient encore été expliquées; mais comme elles sont identiques à celles que nous rencontrerons tout à l'heure sur une tapisserie dont l'origine n'est point douteuse, nous voyons dans la *Vénus*, la *Pallas* et le *Bacchus*, des produits de l'art français.

Toutefois, quel qu'ait été, au XVIe siècle, le talent de nos tapissiers, nos rois n'avaient garde de ne pas se tourner de temps à autre du côté de la Flandre, vers le grand atelier où les ouvriers les plus habiles mélangeaient à la laine les fils d'or et de soie. Les lettrés qui connaissent leurs classiques, je veux dire ceux qui ont lu Brantôme, ont souvenir des admirations que le chroniqueur périgourdin fait paraître pour une certaine tenture qui racontait les batailles et les triomphes de Scipion. Le dessin de cette tapisserie, qui fut l'une des merveilles du siècle, avait été demandé à Jules Romain; et nous avons au Louvre quatre des cartons originaux enluminés à la gouache par le célèbre artiste : l'œuvre est donc antérieure à 1546. François Ier possédait, ainsi que le dit Brantôme, cette tapisserie « du triumphe de Scipion, qui cousta vingt-deux mille escus de ce temps-là, qui estoit beaucoup. Aujourd'huy on ne l'auroit pas pour cinquante mille escus, comme j'ay ouy dire; car elle est toute relevée d'or et de soye, et la mieux historiée et les personnages

1. Il résulterait, dit-on, d'un document conservé aux archives départementales de l'Oise, que le surintendant Fouquet aurait possédé la tenture d'*Apollon et les Quatre-Saisons* (Voir le *Temps* du 11 juin 1863).

Digitized by Google

mieux faicts qu'on eust sceu voir... Aussy estoit ce chef-d'œuvre de Flandres présenté au roy plustôt par le maistre qu'à l'empereur, ayant ouy parler de la libéralité, curiosité et magnificence de ce grand roy et qu'il en tireroit bien davantage de lui que de l'empereur son souverain. » Ainsi parle Brantôme, et la tenture exposée par M. Moreau au Musée rétrospectif dônne raison à son dire. Il est curieux, en effet, de retrouver dans la bordure supérieure du tableau l'écusson aux aigles impériales et le collier de la Toison d'or. Ainsi le chroniqueur ne s'est pas mépris : la tapisserie avait été faite pour Charles-Quint : elle fut achetée par François Ier, qui eut toujours un malin plaisir à couper l'herbe sous le pied de son rival. La tenture de M. Moreau n'est qu'un fragment de la grande œuvre, qui, — on le sait par Germain Brice, — était encore, sous Louis XV, une des richesses du Garde-Meuble. Ce fragment est dans un lamentable état ; il est passé et troué, comme un drapeau au lendemain d'une bataille. On distingue cependant encore, dans le haut, deux génies soutenant un cartouche dans lequel sont écrits les mots *Fructus belli* : dans le bas, est figuré un roi, qui, assis sur un trône, voit défiler à ses pieds des populations vaincues. Ce noble débris, si curieux pour l'art et si curieux pour le métier, montre avec quel zèle les ouvriers flamands employaient dans leurs ouvrages les richesses de l'or tissé.

Nous n'avons retrouvé à l'exposition aucune des tapisseries qui furent faites sous Henri II et sous le règne de ses trois fils. Nous regrettons surtout de n'y pas rencontrer la fameuse tenture sur laquelle Lerambert avait, à la demande de Catherine de Médicis, retracé les longs ennuis du veuvage de la reine en racontant les tristesses de l'inconsolable Artémise. Nous arrivons donc tout de suite à la fin du siècle, et même aux derniers jours du règne de Henri IV.

Ici encore, nous ouvrons Molière, qui, ayant toujours été un peu tapissier, nous apporte aujourd'hui le concours d'une collaboration précieuse. Dans l'*Avare*, Cléante a besoin de quinze mille livres : l'emprunteur auquel il s'adresse ne veut lui en avancer que douze mille en espèces, et pour parfaire le compte, il prétend donner au jeune emprunteur les choses les plus inacceptables ou les plus démodées de son arrière-boutique : un vieux luth de Bologne, la peau d'un lézard et une tenture des *Amours de Gombaud et de Macée*. Cette tapisserie, Molière ne l'a point inventée ; elle a existé, il en reste au moins un fragment, car M. Jubinal envoie au Musée rétrospectif une des pages de l'ancienne idylle. A l'état complet, cette pastorale doit comprendre sept pièces : dans la tapisserie de M. Jubinal, Gombaud vient d'épouser sa belle, et les paysans témoignent leur liesse par des danses et des chansons. L'auteur

Digitized by Google

de cette paysannerie un peu lourde nous est connu : le modèle en fut donné par Laurent Guyot, celui-là même qui, le 2 janvier 1610, fut choisi par Henri IV pour succéder avec Dumée à Henri Lerambert. Avant cette date, Guyot avait déjà travaillé pour le roi; il était peintre, mais il ne reste plus rien de ses peintures. Ainsi se trouve précisée l'époque de la fabrication de cette tenture, éternisée désormais par le sourire de Molière. Ajoutons, pour les curieux, que la tapisserie offerte à Cléante et acceptée par M. Jubinal, porte à la partie inférieure de la bordure la marque B. B., que nous avons signalée déjà sur les pièces prêtées par le mobilier de la Couronne. Il y a là une énigme à expliquer et nous en avons vainement cherché le mot dans le chapitre consacré par M. Lacordaire aux tapisseries antérieures à l'établissement des Gobelins.

L'inconnu nous attire. Nous glisserons donc sur les belles tentures consacrées par les ouvriers que dirigeait Lebrun aux faits et gestes de Louis XIV; nous négligerons aussi les vues, à la fois pittoresques et topographiques, des résidences royales qui tapissent la salle où sont réunies les armes de l'Empereur et dont les cartons sont aujourd'hui conservés au musée de Versailles; enfin, si nous nous arrêtons un instant devant la grande « verdure, » prêtée par M. de Mornay, ce sera pour dire qu'elle porte, avec l'indication de la manufacture d'Aubusson, le nom du fabricant Mingounat.

Le nom plus glorieux de Bérain se retrouve au bas de trois belles tapisseries exposées par M[me] Court. Le goût de la fin du règne de Louis XIV y est fort bien représenté par des architectures chimériques qu'égayent des fontaines aux eaux jaillissantes. Quelques figures sont mêlées à ces perspectives, d'une coloration un peu effacée; la soie domine dans ces tentures qui sont d'une fabrication serrée et solide. Il est bien entendu que Bérain s'est borné à donner les modèles, et ce talent s'ajoute à tous ceux qu'on lui connaissait déjà. Mais quelle question que celle des Bérain ! quatre artistes ont porté ce nom, et le livre de M. Destailleur (*Notices sur quelques Artistes français*) nous a appris qu'il n'est pas toujours facile de débrouiller cette famille mystérieuse. Qui pourra dire combien il y a d'ignorance dans notre savoir !

Le XVIII[e] siècle commence avec Gillot. Il faisait, lui aussi, des cartons de tapisseries, et son caprice y réussissait à merveille, comme on le voit dans la grande tenture prêtée par M. Maillet-Duboullay, et dans celle, moins importante, qui appartient à M. Double. Les gens graves qui aiment à dégager d'une œuvre d'art une leçon de philosophie, éprouveront quelque mécompte à étudier les tapisseries de Gillot. Nous sommes ici dans le domaine de la féerie et presque de l'arlequinade. Des con-

Digitized by Google

structions chimériques, des fantoches qui font des tours d'adresse, des animaux, des festons, des guirlandes emplissent ces tentures qui ne représentent que le triomphe de l'arabesque. Un point curieux à noter dans ces compositions, c'est qu'elles abondent en bruns rouges. Sous le rapport du coloris, Gillot s'y montre tout à fait contemporain de Lafosse et de Bon Boullogne.

La prochaine invasion des tons gais s'annonce dans les sujets de l'histoire de Don Quichotte, dont les modèles avaient été donnés par Charles Coypel, et que les Gobelins exécutèrent plusieurs fois, en modifiant les encadrements, et, je le crois aussi, en changeant les dimensions des figures. M. de Monbrison, lord Hertford, M. Double, possèdent des pièces de cette tenture qui n'appartiennent évidemment pas à la même série. Nous savons que lorsque le czar visita les Gobelins en 1717, il put y voir les cartons des aventures de Don Quichotte déjà sur le métier ou achevés en partie : les quatre tapisseries exposées par lord Hertford n'ont cependant été exécutées par Audran qu'en 1757. La mode avait changé, et ces tentures ne ressemblent plus au *Bal chez Don Antonio* que possède M. Double. Audran et son fils, qui, avec Neilson, régnèrent aux Gobelins pendant presque tout le XVIII[e] siècle, savaient d'ailleurs différencier leur manière; et c'était une nécessité de leur situation, car ils ont eu à traduire avec de la laine les compositions de peintres qui ne se ressemblaient pas toujours. Le talent d'Audran le père se retrouve dans un *Concert champêtre*, exposé par M. le baron Pichon; les deux panneaux qu'on remarque chez lord Hertford et qui représentent l'un *Junon sous un dais de fleurs*, l'autre, *Diane assise sur des nuages*, sont l'œuvre de Jacques Neilson, qui passe pour un des plus habiles maîtres des Gobelins, et qui mourut en 1788.

C'est aussi dans les salons de lord Hertford et de M. Double qu'il faut étudier les produits de la manufacture de Beauvais. Lorsque Oudry devint le maître de la maison, elle périclitait faute de bons modèles; il en demanda à ses amis, et il n'eut garde de s'oublier dans la distribution des commandes. Les quatre portières que possède lord Hertford et qui représentent des trophées se détachant sur des fonds blancs, ont été exécutées pendant la magistrature d'Oudry, dont le talent est d'ailleurs bien reconnaissable dans les oiseaux et les animaux qui décorent la partie inférieure de ces élégantes tentures. Un des chefs-d'œuvre de Beauvais est encore la grande composition que Boucher a datée de 1749, et qui appartient à M. de Belleyme. On y voit Vénus descendant de son char, lorsqu'elle vient demander à Vulcain de forger les armes d'Énée. Cette superbe pièce, dans laquelle le caractère de l'œuvre originale a été

Digitized by Google

scrupuleusement respecté, porte, avec la fleur de lis, l'inscription : *A. C. C. Beauvais.* Cette inscription se retrouve aussi sur une grande tenture dont le carton a été donné par Leprince, et qui représente des Tartares, banquetant, chantant et menant joyeuse vie dans un paysage vaporeux et clair. Nous touchons ici à la fin du règne de Louis XV, et peut-être l'avons-nous déjà dépassée. Il y a déjà du Lagrenée et de la fadeur dans cette débauche de tons décolorés et blanchissants. Et comme Leprince était habile à adoucir les mœurs des hommes! Il avait rapporté de son voyage en Russie les idées les plus pastorales; le rose et le vert tendre, le bleu céleste et le blanc pur souriaient sur sa palette: on n'a jamais prêté autant de gaieté à la Tartarie.

Il existe, dans la collection de M. Double, deux tapisseries qui sont également conçues dans une gamme très-claire et qui proviennent aussi de Beauvais. On voit tout de suite, à un certain manque d'accent dans le dessin, que les modèles ne sont point l'œuvre d'un maitre. Un élève de Boucher y a représenté des bergers et des bergères se livrant à des occupations pastorales, ou ne faisant rien, sinon s'aimer et se le dire. Ces tentures datent du temps de Louis XVI et d'une époque où l'art de la tapisserie allait s'amoindrissant un peu; nous croyons devoir les signaler parce que, indépendamment de la marque de Beauvais et de la fleur de lis, elles portent les initiales D. M. Sur les entrepreneurs qui ont précédé Oudry et sur ceux qui lui ont succédé, tout reste à apprendre.

Pendant toute la durée du XVIIIe siècle, la manufacture de Beauvais se rendit célèbre par la fabrication des étoffes d'ameublement. C'est encore chez M. Double qu'il faut étudier les productions de cette industrie spéciale : les fauteuils qui ont appartenu au comte de Toulouse, et dont les bois sont attribués à Falconnet, les siéges décorés de sujets à la Boucher, montrent que les ouvriers d'Oudry et de ses successeurs subordonnaient, non-seulement le dessin, mais aussi la coloration de leurs fines tapisseries à la forme et à la destination des meubles qu'elles devaient recouvrir. Les tons choisis étaient lumineux et gais pour s'associer à l'éclat des dorures, et aujourd'hui encore ces bergères et ces fauteuils conservent des airs enjoués. Ils ont gardé comme un doux souvenir des fêtes de l'ancien monde; ils se rappellent les romans qu'ils ont vus commencer et finir; ils savent la vie passée et ses aventures. Et pourquoi n'écriraient-ils pas leurs mémoires, ces beaux meubles qui ont peut-être connu Crébillon fils et qui sont certainement du temps où les sofas parlaient!

PAUL MANTZ.

(La fin prochainement.)

Digitized by Google

PREMIER TESTAMENT DE BENOIT BORDONO

PEINTRE EN MINIATURE[1]

1529, le 10 avril, à Venise.



E 10 avril 1529. Indiction deuxième. A Rialto.

Attendu que la vie de l'homme est dans la main de Dieu, et qu'il n'y a, dans ce monde éphémère, rien de plus certain que la mort, rien de plus incertain que l'heure de son arrivée; mû par cette considération, moi, Benoît Bordono, peintre en miniature, de la paroisse de Saint-Étienne-le-Confesseur, sain d'esprit et d'intelligence, par la grâce de Dieu, bien que retenu au lit par la maladie; voulant disposer de mes biens de peur d'être surpris par la mort et dans la crainte d'un accident imprévu, j'ai fait mander auprès de moi Louis Schinelli, prêtre, fils de feu Pierre, attaché à l'église de Sainte-Marie Formose et notaire à Venise, et je l'ai prié de rédiger le présent testament, de le compléter et de le valider, après ma mort, par les formules nécessaires et conformes aux lois et statuts de la cité de Venise.

En premier lieu, je recommande humblement et dévotement mon âme au Très-Haut, mon créateur, à sa sainte mère la Vierge Marie, et à toute la cour céleste.

J'institue et je désigne pour mon unique exécutrice testamentaire Camille, ma fille bien-aimée, qui prendra soin après ma mort de remplir

1. L'original est en latin.

Digitized by Google

chacune des dispositions ci-dessus consignées. En outre, je laisse à madite fille Camille vingt-cinq ducats, somme qu'elle a dépensée pour moi, de ses propres deniers, dans ma maladie actuelle et pour mes différents besoins.

Je laisse à Nida, ma fille, en signe d'affection, deux ducats.

Je laisse à Faustine, mon autre fille, en signe d'affection, deux ducats.

A Jules, mon fils bien-aimé, je laisse tous mes livres d'astronomie et de philosophie.

A Fabrice, mon fils, je laisse un habillement pris dans ma garde-robe.

Je lègue à Vincentia, fille de feu Malipiede, notaire, dix livres de petits deniers, que je désire qu'elle reçoive comptant, immédiatement après ma mort.

En outre, je veux et j'ordonne que, lorsque Ser Nicolas Zopino, libraire, voudra avoir........[1], on les lui donne sans rien exiger de lui, selon l'accord passé entre nous. Je déclare en outre que ledit Ser Nicolas ne pourra demander ni obtenir les autres livres susmentionnés, à moins de verser au préalable la somme de vingt-cinq ducats dans les mains de ladite Camille, ma fille, mon exécutrice testamentaire.

Je veux et j'ordonne qu'il soit donné gratis au révérendissime seigneur Marc Maripietro, fils du magnifique seigneur Paul, deux petits tableaux; car j'ai reçu de lui trois ducats en rémunération de ces objets.

Je déclare encore que j'ai reçu du seigneur François de Grifalcone, en paiement d'un grand tableau que je dois lui faire, la somme de quatre ducats.

Interrogé par le susdit notaire sur ce que de droit, j'ai répondu n'avoir aucune autre disposition à faire.

Tout le reste de mes biens, en masse et en détail, meubles et immeubles, présents et futurs, caducs, incertains, non désignés, et revenant ou devant revenir d'une manière quelconque à moi ou à ma succession, appartiendra et demeurera en toute propriété à ladite Camille, ma fille bien-aimée et mon exécutrice testamentaire; et cela, parce qu'elle m'a toujours aidé dans les différentes infortunes, détresses et maladies que j'ai eu à supporter, comme une véritable et excellente fille, entièrement soumise à mes volontés. En outre, je veux que, lorsqu'il aura plu à la divine Majesté de séparer mon âme de ce corps mortel, mon cadavre soit enseveli avec les frais que comportera ma position.

Je désire que le seigneur Jérôme de Maffeo, écrivain, mon compa-

1. « Voluerit Libros insularum centum, dentur sine aliqua solutione. »

Digitized by Google

triote, soit mon exécuteur testamentaire, conjointement avec ladite Camille, et jouisse du même pouvoir qu'elle. En outre, etc.

Moi, Louis Bonafino, prêtre, docteur en droit, j'ai souscrit comme témoin juré et requis.

Moi, Polidore Calegaro, de la paroisse de Saint-Etienne, j'ai souscrit comme témoin juré et requis.

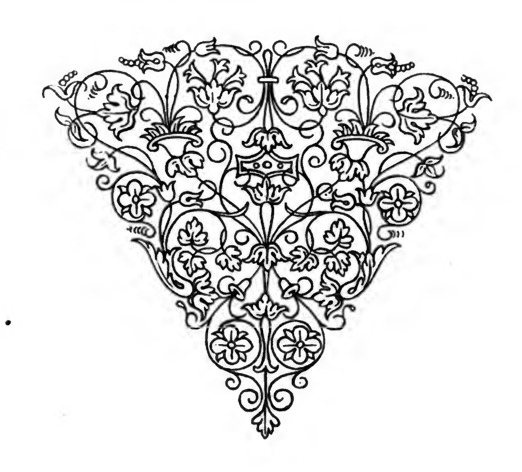
Au dos est écrit en latin :

Testament de maître Benoît Bordono, peintre en miniature, de la paroisse de Saint-Etienne-le-Confesseur, le 1529, 10 avril.

A la suite a été écrit en latin dans le courant de l'année 1530 :

Sire Evangelista, demeurant dans la maison du magnifique seigneur Pierre Baduario, prieur de l'hôpital de Saint-Jean-l'Évangéliste, à Venise, a certifié que maître Benoît Bordono, peintre en miniature, est passé de vie à trépas au mois de février dernier.

DE MAS-LATRIE.



Digitized by Google

BULLETIN MENSUEL

NOVEMBRE 1865



Pour tous ceux qui ont vu le cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale, tel qu'il existait hier, c'est un événement que la nouvelle installation de ses trésors. Un local insuffisant en rendait l'abord difficile. Quand la générosité de quelque donateur venait y verser des richesses inattendues, on n'arrivait à les classer que par des tours de force d'encombrement. Aujourd'hui toute la collection prend ses aises dans un local provisoire encore, nous l'espérons, mais où du moins on ne lui a pas trop marchandé la place.

C'est au premier étage des constructions neuves de la Bibliothèque, sur la rue Richelieu, qu'une longue galerie a reçu ce précieux dépôt. Un escalier particulier la dessert, et de doubles portes, soigneusement fermées, la défendent. Au rez-de-chaussée ont été disposés quelques monuments antiques, tels que le zodiaque de Denderah et la chambre des rois de Karnac, devenue là, plus que jamais, une chambre obscure. Des stèles, des fragments épigraphiques garnissent les parois de l'escalier. Aux angles, deux grands vases de Ceri, donnés par le prince Torlonia, étalent leurs panses cannelées. La galerie se divise en deux parties. Celle de droite est réservée aux libéralités du duc de Luynes, et la place d'honneur y appartient, comme de juste, à ce magnifique torse de femme, en marbre blanc, qui semble l'ébauche d'une sœur de la Vénus de Milo. La partie gauche, beaucoup plus longue, a reçu tout le reste de la collection, c'est-à-dire l'ancien cabinet des Antiques, accru de ses acquisitions, de ses trouvailles, et de ce qu'y ont apporté, à diverses époques, de généreux donateurs, dont le dernier est M. le vicomte de Janzé. Il y a là des richesses vraiment royales. L'esprit le plus indifférent se sent saisi d'admiration : pour le plaisir de les contempler, on deviendrait antiquaire.

Au milieu de la galerie, une vitrine d'honneur montre, isolés dans des compartiments voisins, les sept merveilles du cabinet de France, c'est-à-dire le grand camée de l'apothéose d'Auguste, la coupe des Ptolémées, la nef en sardonyx antique, la coupe en or de Chosroès, le vase et le plateau de Gourdon, la patère de Rennes, et le buste en agate de Constantin le Grand. A part le vase et le plateau de Gourdon et la patère de Rennes, on sait que ces objets étaient conservés comme des reliques dans les trésors de l'abbaye de Saint-Denis et de la Sainte-Chapelle. Les socles recouverts de soie bleue qui les supportent ont reçu par surcroît les bijoux antiques en or les plus précieux. Ainsi composé, ce dressoir est à lui seul un trésor sans égal.

Plus loin se trouvent réunis les objets en argent, découverts à Bernay, qui formaient ce que l'on pourrait appeler la sacristie d'un temple de Mercure, collection unique à

Digitized by Google

laquelle aucun musée d'Europe n'offre rien de comparable. Une vitrine plus petite renferme ou plutôt recouvre quelques admirables morceaux de l'art de la Renaissance, entre autres un bas-relief de Mino de Fiesole qui est le sourire du marbre. Le long du mur règne une longue armoire où l'on a rangé, à une extrémité, la collection des bronzes figurés, à l'autre, celle des ustensiles de bronze, et, entre les deux, celle des vases, des verres, des terres cuites. Deux autres armoires contiennent la donation de M. de Janzé, un petit monde de statuettes de bronze et de terres cuites parmi lesquelles je ne signalerai qu'une danseuse, charmante image de la grâce ennoblie par le goût.

Enfin les pièces qui composent le fond principal du cabinet, c'est-à-dire les camées et les médailles, occupent une série de vitrines plates où elles brillent comme les fleurs du plus riche parterre. La nature n'a rien produit de plus beau que ces pierres et ces métaux, et l'art qui les a travaillés y a imprimé un caractère de beauté supérieur encore. O vous qui feignez d'ignorer ce que signifie le mot d'idéal, allez au cabinet des Antiques!

Il est fâcheux qu'en se transportant dans son nouveau local, le cabinet des Antiques n'ait pu déménager tout son mobilier. Les meubles l'ont suivi, mais les tableaux sont restés. Combien on les regrette, ces trumeaux où s'était égayé l'art de Boucher, de Vanloo et de Natoire, lorsqu'on regarde les teintes mornes et délavées plaquées sur les murs par un décorateur néo-grec ou pseudo-byzantin! Qui nous délivrera du pédantisme? Mais ne nous plaignons pas trop. Si les trésors accumulés dans la nouvelle galerie manquent encore d'air et d'espace, si la lumière y fait défaut, les collections d'antiques de la Bibliothèque impériale ont enfin obtenu un abri à peu près digne d'elles. Le cabinet de France était devenu un mythe. La galerie qui le remplace sera pour la curiosité et pour l'étude une réalité suffisante, en attendant un véritable musée.

On a exposé pendant quelques jours, dans le transsept de l'église Saint-Germain des Prés, les esquisses des peintures commandées à M. Sébastien Cornu, pour remplir les places laissées vides par la mort d'Hippolyte Flandrin. C'est là une bonne pensée. L'administration saura mieux sur quoi elle peut compter, et l'artiste lui-même n'aura qu'à gagner à ce contrôle de l'opinion publique. Certes, M. Sébastien Cornu a donné de nombreuses preuves de talent; naguère encore, il décorait au palais de l'Élysée une petite chapelle dont je m'étais promis de parler. Mais enfin le voilà appelé à une rude tâche. L'héritage d'Hippolyte Flandrin est de ceux que l'on peut accepter sous bénéfice d'inventaire. Même en tenant compte de l'insuffisance inhérente à toute esquisse, rien ne démontre mieux la lourdeur de la succession que la comparaison des esquisses exposées avec les peintures de la nef. Toutefois cette comparaison, loin de décourager M. Sébastien Cornu, deviendra pour lui comme un point de départ fixe et le programme clairement écrit des résultats à atteindre.

L'*Invention de la sainte croix*, *Jésus et les enfants*, la *Transfiguration*, *Jésus aux limbes* et l'*Apparition de Jésus à ses apôtres*, tels sont les sujets exposés. Ce qui m'y frappe tout d'abord, c'est que la composition semble vide, quoique les personnages n'y manquent pas. Avec quelques figures Flandrin sait créer une foule, parce qu'il les rapproche du cadre et qu'il enveloppe d'une ligne continue ce groupe compacte. Dans la peinture monumentale, la distance de l'œil du spectateur au mur suffit pour la perspective, sans qu'il soit nécessaire d'ajouter une autre distance entre le mur et le sujet représenté. De là aussi la nécessité d'arrêter la forme par le contour et de préférer aux tons rompus sur la palette des tons entiers que l'interposition de

Digitized by Google

l'air rompra suffisamment. La meilleure des esquisses exposées me paraît être l'*Apparition de Jésus à ses apôtres*. On voit que M. Sébastien Cornu possède la première qualité d'un peintre de religion, le sentiment religieux. Il l'exprime dans un style convenable par le sérieux du dessin et le dédain du pittoresque. Mais enfin, chez Flandrin j'aperçois encore quelque chose sous le dessin, sous le style, sous le sentiment même. C'est ce quelque chose, c'est ce dessous, ce terrible dessous, dont il faut lui arracher le secret, si l'on veut que les nouvelles peintures de Saint-Germain des Prés se soutiennent à côté de celles du maître. Dans la même église, on vient de rafraîchir une chapelle surmontée d'une petite coupole. La coupole représente l'*Apothéose de saint Benoît*, peinte au siècle dernier par Restout avec cette liberté d'allure et ce goût de couleur qui n'excluaient pas le sentiment.

De Saint-Germain passons à Saint-Merri. L'église de Saint-Merri, perdue au milieu des boues d'un affreux quartier, vient de subir, à l'intérieur, une restauration intelligente, dirigée par M. Varcollier, qui lui rend toute sa valeur. En grattant la pierre, on a fait apparaître des détails d'un goût exquis, et surtout une frise délicate jusqu'alors empâtée sous le badigeon. Les fines lancettes des arcs et des voûtes ont recouvré leur élégance. Les verrières, nettoyées avec soin, peuvent enfin être vues, en attendant d'être étudiées. Au fond du chœur s'élève un autel roman, adossé au tombeau du saint, et surmonté d'un beau Christ en marbre, sculpté par M. Charles Dubois. Approchez-vous de cet autel, et, sur le gradin supérieur vous découvrirez avec surprise quatorze médaillons que la main de l'amitié est venue furtivement y peindre. Et pourtant cette main est de celles qui ont le droit de ne pas se cacher. Au caractère fortement accusé des têtes des apôtres, à l'expression charmante des deux anges qui symbolisent la *Chute* et la *Rédemption*, on reconnaît le pinceau d'un maître. De peur que l'avenir ne s'égare en cherchant le mot de l'énigme, je nomme tout de suite l'auteur, M. Henri Lehmann.

Mais pourquoi la restauration de Saint-Merri s'est-elle arrêtée en si beau chemin ? Alors que d'autres restaurateurs, ou soi-disant tels, ne respectent pas même les membres d'architecture ajoutés à un édifice par des époques de la même foi religieuse et artistique, pourquoi respecter le placage d'opéra dont le XVIIIe siècle a *embelli* le chœur d'une église ogivale ? Il n'y avait pas à démolir; il n'y avait qu'à raser. J'admire volontiers les deux tableaux de Carle Vanloo placés en avant du chœur, sur des autels à fronton grec ; j'accorderai, si l'on veut, un regard d'indulgence à la *Gloire* dorée des frères Slodtz. Mais, en définitive, tout cet étalage de stuc et de dorures n'a que faire en pareil lieu. A Saint-Germain-l'Auxerrois, la pierre même a été attaquée par les embellissements du siècle dernier. A Saint-Merri, c'est un appareil aussi peu incorporé au monument que les tentures d'un jour de fête. Il jurait avec la nef ogivale, combien plus avec l'autel roman ! Le déposer et le mettre dehors, ce n'était pas seulement logique, c'était justice.

Si je ne craignais de fatiguer le lecteur, je prolongerais ce pieux pèlerinage jusqu'à la rue de Sèvres, où s'élève, entre cour et jardin, la coquette église de *Jésus* ou du *Gesù*. M. Jules Vibert y a peint, dans une chapelle, deux grandes pages, la *Présentation au temple* et l'*Assomption de la Vierge*. Avec un style religieux d'une convenance parfaite, qui se rattache plus à André del Sarto qu'à Raphaël, M. Jules Vibert a des tendances coloristes d'un heureux augure. Toutefois, qu'il y prenne garde : la violence des tons n'est rien pour la couleur, si l'harmonie ne les commande, comme l'archet du chef d'orchestre sous lequel plient et s'accordent les instruments rebelles

Digitized by Google

Entrons au Louvre : justement on vient d'y placer un portrait de Goya, don récent de la famille Guillemardet. Il représente Ferdinand Guillemardet, ambassadeur de France à Madrid sous le Directoire. C'est l'œuvre d'un coloriste de tempérament qui voyait les tons de la nature dans leur richesse et qui savait les peindre dans leur rapport. Jamais un peintre français n'a si bien mis d'accord les trois couleurs nationales. Goya jette le chapeau aux plumes tricolores sur une table jaune, tout contre l'écharpe tricolore du personnage assis sur une chaise jaune et entièrement vêtu de bleu. Eh bien ! ces tons disparates se fondent en un concerto brillant qui sonne doucement à l'œil : on oublie que la tête, trop reflétée, prend l'aspect d'un vitrail rougeâtre, et l'on se laisse aller au plaisir de voir vivre cette couleur, de même que l'on se plaît à suivre à travers une eau transparente les jeux capricieux de la lumière.

LÉON LAGRANGE.

On nous adresse la lettre suivante :

Sans avoir aucune prétention à déterminer les formes et les termes dans lesquels doit se faire une critique utile, il est facile de se rendre compte de l'influence qu'elle peut exercer lorsqu'elle se produit sans réserve, dans des recueils accrédités comme le vôtre. Je vous serai donc obligé de vouloir bien insérer dans votre prochain numéro, et comme réponse à l'appréciation faite de mon exposition à l'Union centrale, (livraison du 1er octobre) les termes de la conclusion du rapport adressé par M. Duban au Conseil des bâtiments civils, suivis de l'avis du Conseil. Je ne vous parlerai que pour mémoire des jugements favorables qui ont été portés sur moi par MM. Th. Gauthier, Ducamp, Baudelaire, etc.

« Telles sont les observations que nous soumettons au Conseil sur l'ensemble des « œuvres présentées à son examen. Loin d'atténuer le mérite des résultats obtenus, « ces remarques critiques le confirment dans ce sens que la réussite des parties essen- « tielles a rendu pour nous plus sensibles les imperfections inhérentes à toute tentative « nouvelle. Nous pensons donc que le Conseil ne paraît donner à cet habile et persé- « vérant artiste une preuve trop manifeste de son approbation et un encouragement « trop vif à poursuivre ses recherches et à perfectionner son œuvre. Nos édifices « publics y trouveront de précieux éléments de décoration et l'art français réduit « aujourd'hui à se défendre sur quelques points vis-à-vis de l'étranger, trouvera un « auxiliaire puissant dans cet art régénéré, art qui, après tout, a été et est resté une « des gloires de la France.

« *Signé :* DUBAN. »

Et enfin l'avis du Conseil est ainsi conçu :

« Le Conseil après avoir entendu M. Duban, en son rapport sur les travaux de « M. Baud et après examen des divers émaux mis sous ses yeux. Considérant que les « efforts tentés par cet artiste sont signés du plus grand intérêt.

« Est d'avis :

« Que les émaux de M. Baud peuvent être très-utilement appliqués à la décoration « des édifices publics et que cet artiste mérite d'être encouragé par l'administration.

« *Le conseiller d'État, président,* Signé : ALPH. GAUTHIER,

« *Le secrétaire,* C. SALLES. »

Recevez, etc., J. BAUD.

Digitized by Google

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE SECOND SEMESTRE DE L'ANNÉE 1865[1]

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

Études élémentaires sur l'architecture, la sculpture et la peinture, depuis les Grecs jusqu'à nos jours, par l'abbé P. Gaborit, professeur d'archéologie au petit séminaire de Nantes. Nantes, Mazeau; Paris, Pelagaud, 1865; in-12 de 284 pages.

Scritti di T. Minardi sulle qualità essenziali della pittura italiana, dal suo risorgimento fino alla sua decadenza, pubblicati per cura di E. Ovidi. Roma, Salviucci, 1865; in-8 di pagine XIII e 157.

Fragments faisant suite aux Annales de la peinture, par Étienne Parrocel. Marseille, Clappier, 1865, in-8 de IX et 146 pages.

Philosophie de l'art, par H. Taine. Leçons professées à l'école des Beaux-Arts. Paris, Germer-Baillière, 1865; in-18 de 179 pages. Prix : 2 fr. 50.

Bibliothèque de philosophie contemporaine.

Proudhon. Œuvres posthumes. Du principe de l'art et de sa destination sociale. Paris, Garnier frères, 1865; in-18 de VII et 384 pages. Prix : 3 fr. 50.

Des rapports de la beauté plastique et de la beauté morale, par Antoine Campaux, professeur. Strasbourg, Christophe, 1865; in-8 de 22 pages.

Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, ou Essai sur le beau dans les arts, par R. Töpffer; précédés d'une Notice sur la vie et les ouvrages de l'auteur, par Albert Aubert. Nouvelle édition. Paris, Hachette, 1865; in-18 de XXI et 412 pages. Prix : 3 fr. 50.

Bibliothèque variée. — La 1re édition est de Paris, J.-J. Dubochet, Lechevalier et Ce, 1848; 2 vol. in-18.

Le réalisme dans la littérature et dans les arts, par M. Victor de Heurle. Troyes, Dufour-Bouquot; Paris, Germer-Baillière, 1865; in-8 de 44 pages.

Extrait du *Congrès scientifique*, 31e session.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective. Architecture, etc.

Esthétique générale et appliquée, contenant les règles de la composition dans les arts plastiques, par M. David Sutter. Paris, imp. impér., veuve J. Renouard, 1865; in-4 de IV et 296 pages, avec un portrait et 85 planches.

Anatomie artistique élémentaire du corps humain, par le docteur J. Fau. A l'usage des

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, tomes IV, VI, VIII, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII et XIX.

Digitized by Google

écoles de dessin, etc. Paris, Méquignon-Marvis, 1865; in-8 de 40 pages, avec 17 planches. Prix : 4 fr.

Principes et résumé de physiognomonie, par le docteur Baudet-Dubary. 2e édition. Paris, 1865; in-8 de 128 pages, avec planches gravées.

Livre dédié aux *amateurs de portraits*. On peut voir, sur le même sujet, le remarquable ouvrage de Gratiolet : *De la physionomie et des mouvements d'expression*. Paris, Hetzel, S. D. (1865); in-18 de vi et 438 pages; ouvrage écrit à un point de vue moins spécial.

De la lumière et de la couleur chez les grands maîtres anciens, démontré et développé par J.-D. Regnier. Paris, veuve J. Renouard, 1865; in-8 de 124 pages.

Ouvrage purement technique. Voir la *Chronique des Arts* du 20 octobre 1865, page 296.

Owen Jones. The grammar of Ornament. London, Day, 1865; in-fo. Prix : 5 l. 5 s.

A new edition in a reduced Form.

Quelques réflexions à propos de l'enseignement du dessin professionnel pour les adultes, par M. J.-A. Cazes (d'Aix), professeur de dessin au Lycée du prince impérial. Paris, Parent, 1865; in-8 de 16 pages.

Les cahiers du dessinateur, ou nouveau cours de dessin, etc., par J. Tripon. Paris, Rousseau, 1865; in-4.

L'ouvrage se compose de 12 cahiers. Chaque cahier, formé de 16 planches in-4, se vend séparément 40 cent.

Le dessin au fusain, ses procédés, par Armand Charnay. Paris, Cadart et Luquet, 1865; in-8 de 32 pages. Prix : 1 fr. 50.

III. — ARCHITECTURE.

Le temple d'Hadrien à Cysique, par MM. Perrot, ancien membre de l'École française d'Athènes, et Guillaume, architecte. Paris, Didier, Franck, Durand, 1865; in-8 de 11 pages.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Étude des dimensions de la porte d'un petit temple tétrastyle à Agrigente, par M. Aurès, ingénieur en chef des ponts-et-chaussées. Paris, Lahure, 1865; in-8 de 51 pages, avec 1 planche.

Extrait du 28e volume des *Mémoires de la Société impériale des antiquaires de France*.

Note sur une des chapelles absidales de la basilique de Sainte-Croix d'Orléans, par M. Gaston Vignat. Orléans, Jacob, 1865, in-8 de 47 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais*.

L'abbaye de Saint-Apollinaire, par Sabourin de Nauton. Strasbourg, veuve Berger-Levrault, 1865; in-8 de 10 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace*.

Histoire archéologique, descriptive et graphique de la Sainte-Chapelle du Palais, par MM. Decloux et Doury, architecte et peintre. Paris, Morel et Ce, 1865; in-fo de 52 pages, avec 25 planches.

Recherches sur l'emplacement et la disposition d'ensemble du château du duc Raoul, à Nancy, par M. P. Morey, architecte. Nancy, Lepage, 1865; in-8 de 19 pages.

Château de Marly-le-Roi, construit en 1676, détruit en 1798, dessiné et gravé d'après les documents puisés à la Bibliothèque impériale et aux Archives, avec texte, par Aug.-Alex. Guillaumot. Paris, Morel, 1865; in-fo de 32 pages, avec 14 planches gravées et 28 vignettes sur acier imprimées dans le texte. Prix : 50 fr.

Corso teorico-pratico d'archittettura civile, ossia il Vignola degli studenti, da G.-A. Boidi. Torino, Franco, 1865; in-8 di pag. 360 ed un atlante di 53 tavole. Prix : 18 l.

Manuale di archittettura civile, ad uso degli artisti, periti e proprietari, dal A. Clementini. 4a edizione. Trieste, Coen, 1865; in-8. Prix : Lire 2,50.

Aérodomes. Essai sur un nouveau mode de maisons d'habitation applicable aux quartiers les plus mouvementés des grandes villes, par Henri-Jules Borie, ingénieur civil. Paris, l'auteur, 1865; grand in-8 de 47 pages, avec 1 planche.

Les ponts de Billancourt construits sur la Seine, projetés et exécutés en 1862, par A. Legrand, ingénieur civil. Paris, Noblet et Baudry, 1865; in-4 de 23 pages.

Mesurage des voûtes d'arête et en arc de cloître. Formules nouvelles déterminant la surface, le vide d'intrados et le volume des voûtes, etc., par P. Duffand. Paris, Lambert, 1865; in-8 de 80 pages, avec 2 planches. Prix : 3 fr. 50.

Traité complet et pratique de la construction des escaliers en charpente et en pierre, comprenant....., par Aubineau, dit Poitevin-la-Fidélité, charpentier. 2e édition. Paris,

Digitized by Google

Lainé et Havard, 1865; in-18 de 90 pages, avec 12 planches, plus un atlas in-8° de 30 lithographies renfermant 51 dessins d'escaliers.

Exposition de 1867. Est-il possible d'utiliser les vingt millions destinés à l'Exposition universelle de 1867 en dotant la ville de Paris d'un monument durable et le pays d'une institution utile? Proposition. Mai 1865. Paris, Lainé et Havard, 1865; in-8 de 16 pages, avec 1 planche.

Caractères de l'architecture dans les monuments de la Vendée. Mémoire lu au Congrès archéologique tenu à Fontenay en 1864, par M. l'abbé Auber. Caen, Leblanc-Hardel, 1865; in-8 de 13 pages.

Extrait du *Compte rendu des séances archéologiques tenues à Fontenay en 1864.*

Causerie sur la responsabilité des architectes, par C.-H.-A. Le Bègue, architecte. Paris, Thunot, 1865; in-8 de 40 pages.

IV. — SCULPTURE.

Esquisse d'une méthode applicable à l'art de la sculpture, par A. Ottin, statuaire. Paris, 1865; in-8 de 44 pages.

Voir la *Chronique des Arts* du 20 septembre 1865, page 280.

Note sur la statue de César-Auguste, découverte récemment à Rome, dans les fouilles de Prima-Porta, par Jules Salles, membre de l'Académie du Gard. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1865; in-8 de 20 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard.*

Institut impérial de France. Académie des sciences. Inauguration de la statue élevée à la mémoire de Buffon, à Montbard (Côtes-d'Or), le 8 octobre 1865. Discours de M. Chevreuil. Paris, F. Didot, 1865; in-4 de 21 pages.

Rapport sur deux frontons exécutés par MM. L. de Coeffard et Amédée Jouandot, par M. Jules Delpit. Bordeaux, Gounouilhou, 1865; in-8 de 15 pages.

Extrait des actes de l'*Académie impériale des sciences, etc., de Bordeaux*, 1864.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Note sur une peinture récemment découverte à l'église Saint-Sernin, de Toulouse, par M. Esquré. Toulouse, Rouget frères et Delahaut, 1865; in-8 de 11 pages, avec 1 planche.

Extrait des *Mémoires de l'Académie impériale des sciences, etc., de Toulouse.*

Musée impérial du Louvre. Département des antiques et de la sculpture moderne. La colonne trajane, décrite par W. Froehner; texte accompagné d'une carte de l'ancienne Dacie et illustré par Jules Duvaux. Paris, 1865; in-8 de XVI et 168 pages.

Catalogue des peintures, dessins et sculptures des musées de Besançon, par J.-F. Lancrenon, directeur et conservateur, 5e édition. Besançon, 1865; in-12 de 132 pages. Prix : 50 cent.

Catalogue raisonné des objets provenant de la collection Campana, envoyés par le gouvernement au Musée archéologique de Marseille, par C. Penon, conservateur du Musée des antiques. Dessins de M. Laugier. Marseille, Roux, 1865; in-8 de 32 pages, avec planches.

Extrait du *Répertoire des travaux de la Société de statistique de Marseille*, 1864.

Catalogue des antiquités et des objets d'art du Musée de Toulouse. Toulouse, Vignier, 1865; in-8 de XX et 488 pages.

Nouveau guide au Musée de Versailles. Description, etc.; augmenté des noms des artistes. Versailles, 1865; in-18 de VIII et 136 pages. Prix : 1 fr.

Explication du panorama de la bataille de Solférino, par le colonel Ch. Langlois. Paris, P. Dupont, 1865; in-8 de 64 pages.

L'Alsace à l'exposition des Beaux-Arts de Paris (1864), par Adr. Morpain. Strasbourg, Christophe; Paris, Faure, 1865; in-8 de 55 pages.

Fantaisies artistiques et littéraires. Les artistes dauphinois au Salon de 1864, par Euryale Sempré. Grenoble, Maisonville et fils, 1865; in-8 de 80 pages.

Cette édition, tirée à petit nombre, n'est pas dans le commerce. — Extrait de l'*Impartial dauphinois.*

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Élysées le 1er mai 1865. Paris, 1865; in-12 de LXXII et 602 pages.

Peinture, numéros 1-2243; — Dessins, aquarelles, pastels, miniatures, émaux, porcelaines, 2244-2844; — Sculpture, 2845-3176; — Architecture, 3177-3222; — Gravure, 3223-

Digitized by Google

3459; — Lithographie, 3496-3554; — Ouvrages exécutés ou placés dans les monuments publics depuis le précédent Salon, pages 491-501.

Le Salon. Année 1865. Cinquante tableaux et sculptures, dessinés par les artistes exposants, gravés par M. Boetzel. Paris, au bureau de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1865; in-f° oblong.

Voir la *Chronique des Arts* du 28 mai 1865, page 199.

Exposition des Beaux-arts. Salon de 1865, par Louis Auvray, statuaire, directeur de la *Revue artistique*. Paris, A. Lévy fils, 1865; in-8 de 125 pages.

Le Salon de 1865, par Maxime Ducamp. Paris, Claye, 1865; in-8 de 32 pages.

Extrait de la *Revue des Deux-Mondes*, 1er juin 1865.

Salon de 1865, peinture et sculpture, par Louis Gallet. Paris, Lebailly, 1865; in-18 de 36 pages. Prix : 1 fr.

Étude sur les beaux-arts. Salon de 1865, par Félix Jahyer. Paris, Dentu, 1865; in-18 de 288 pages.

Promenades aux Champs-Élysées. L'art et la démocratie. Causes de décadence. Le Salon de 1865. L'art envisagé à un autre point de vue que celui de M. Proudhon et de M. Taine, par Louis de Laincel. Paris, Dentu, 1865; grand in-8 de 147 pages.

Dernier jour de l'exposition de 1865, revue galopante au Salon, par A.-J. Lorentz. Paris, Kugelmann, 1865; in-8 de 21 pages.

Place aux jeunes! Causeries critiques sur le Salon de 1865, par Gonzague Privat. Peinture, sculpture, gravure, architecture. Paris, Cournol, 1865; in-18 de 234 pages.

Salon de 1865. Artistes bourguignons et francs-comtois, par A. Tainturier. Paris, veuve J. Renouard, 1865; in-8 de 52 pages.

La *Bibliographie* des articles sur le Salon de 1865, publiés dans les journaux et revues de Paris et des départements a été donnée complète dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité*.

Catalogue des œuvres et des produits modernes exposés au palais de l'industrie. Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Exposition de 1865. Paris, librairie centrale, 1865; in-12 de 270 pages. Prix : 1 fr. 50.

Palais de l'industrie. Musée rétrospectif. Catalogue des collections du cabinet d'armes de Sa Majesté l'Empereur, par N. Penguilly-l'Haridon, conservateur du Musée d'artillerie. Paris, 1865; grand in-8 de 80 pages. Prix : 2 fr.

L'art et l'industrie. Influence des expositions sur l'avenir industriel. Revue des beaux-arts appliqués à l'industrie. Exposition de 1865, par Ch. Eck. Paris, 1865; in-18 de 72 pages.

Un mobilier historique des XVIIe et XVIIIe siècles, par P.-L. Jacob, bibliophile. Paris, 1865; in-8 de 24 pages.

Ce mobilier appartient à M. Double et fait partie de l'Exposition de l'*Union des arts appliqués à l'industrie*.

VI. — GRAVURE.

Le peintre-graveur français, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'École française. Ouvrage faisant suite au peintre-graveur de M. Bartsch, par A.-P.-F. Robert-Dumesnil, t. IX. Paris, Rapilly, 1865; in-8 de XV et 324 pages, avec 1 portrait.

Le Musée impérial du Louvre. Collection de 500 planches, gravées au burin par les sommités contemporaines, d'après les grands maîtres en peinture et en sculpture des diverses écoles, avec description des sujets, notices littéraires et discours sur les arts, par des écrivains célèbres, 1re livraison. Paris, Firmin Didot, 1865; in-f° de 5 pages, avec 5 planches.

Il paraît 2 livraisons par mois. Prix de chaque livraison, composée de 5 gravures, 6 fr. Réimpression du *Musée Robillard*.

Histoire anecdotique des barrières de Paris, par Alfred Delvau, avec 10 eaux-fortes, par Émile Thérond. Paris, Dentu, 1865; in-18 de 305 pages. Prix : 3 fr. 50.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age.
Renaissance. — Temps modernes.
Monographies provinciales.
Céramique — Mobilier. — Tapisserie.
Costumes. — Livres, etc.

Mémoire sur les ruines et l'histoire de Delphes, par M. Foucart, membre de l'École française d'Athènes. Paris, impr. Imp., 1865; in-8 de 235 pages.

Extrait des *Archives des missions scientifiques et littéraires*. Tome II, 2e série.

Digitized by Google

Les ruines d'Araq-el-Émir, analyse d'un Mémoire de M. de Saulcy, par M. Alex. Bertrand. Paris, Franck, 1865; in-8 de 12 pages.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Monumenti d'antichità di recente trovati in Tharros e Carnus, esistenti nel R. Museo Archeologico della R. Università Cagliaritana, da Gaetano Cara. Cagliari, Alagna, 1864; in-8.

Louis Jacquemin. Jugement sur les critiques de sa Monographie du théâtre antique d'Arles, par Frédéric Billot. Aix, Makaire, 1865; in-8 de 15 pages.

Monographie de l'amphithéâtre d'Arles, par Louis Jacquemin, correspondant du ministère de l'instruction publique. Arles, D. Garcin, 1845; 2 vol. in-8, avec 4 lithogr.

Mémoire sur les bronzes antiques de Newy-de-Syllias, par P. Mantellier, lu à l'Académie des inscriptions et belles-lettres le 8 juillet 1864. Dessins de Charles Pensée. Orléans, Jacob; Paris, Rollin, 1865; in-4 de 48 pages, avec une carte et 16 planches.

Extrait des *Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais*. T. IX.

Antiquités romaines de Niederbronne (Bas-Rhin), par l'abbé Jér.-Ans. Siffer. Strasbourg, veuve Berger-Levrault, 1865; in-8 de 13 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques de l'Alsace*.

Notice sur un atelier de fondeur gallo-romain du premier siècle, découvert à Rezé, par M. Parenteau, conservateur du Musée de Nantes. Caen, Leblanc-Hardel, 1865; in-8 de 8 pages.

Extrait du *compte rendu des séances archéologiques tenues à Fontenay en 1864*.

Jublains (Mayenne). Notes sur ses antiquités, époque gallo-romaine, pour servir à l'histoire et à la géographie de la ville et de la cité des Aulerces Diablintes; accompagnées d'un atlas de plans et dessins. Description par H. Barbe, membre de la Société française d'archéologie. Le Mans, Monnoyer frères, 1865; in-8 de 201 pages.

Nalliers. Ses dépôts de cendres. Ses antiquités romano-gauloises. Ses seigneurs féodaux. Ses légendes. Son état actuel, par Benjamin et Clémentine Fillon. Fontenay-le-Comte, Robuchon, 1865; in-4 de 32 pages, avec une planche gravée par M. O. de Rochebrune.

Extrait de *Poitou et Vendée*.

Notes épigraphiques. Inscriptions trouvées au quai Roussy en 1864; inscription relative aux constructeurs de la basilique de Nismes; une nécropole gallo-romaine à Sainte-Perpétue; sur la date de l'inscription fragmentaire... VIII. TRIB. PO., par E. Germer-Durand. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1865; in-8 de 26 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard*, 1863-1864.

La cathédrale d'Angers de 1533 à 1543, par V. Godard-Faultrier. Angers, Cosnier et Lachèse, 1865; in-8 de 44 pages.

Extrait du *Répertoire archéologique de l'Anjou*.

Histoire de la cathédrale de Beauvais, par Gustave Desjardins, ancien élève de l'École des Chartes, archiviste du département de l'Oise. Lyon, Perrin; Beauvais, Pineau, 1865; in-4 de 289 pages, avec 2 planches.

Description archéologique et historique de la cathédrale de Clermont, par P.-D. L., membre de la Société française d'archéologie. Clermont-Ferrand, Thibaut, 1865; in-12 de 120 pages.

Notice historique sur la ville de Conches. Ouvrage entièrement inédit et orné d'un grand nombre de dessins, par Alex. Gardin, membre de la Société française d'archéologie. Évreux, Leclerc, 1865; in-8 de 128 pages, avec 13 planches.

L'église de Saint-Sulpice de Favières, par M. Patrice Salin, chef de bureau au Conseil d'État. Notice accompagnée de 8 planches gravées à l'eau-forte et de 6 reproductions lithographiques des inscriptions et des pierres tombales. Paris, A. Le Clerc, 1865; grand in-8 de 47 pages.

L'ancien hôtel de ville du Havre. Pièces historiques, avec une vue de ce monument prise de la rue de la Corderie, par Charles Vesque. Le Havre, Mignot, 1865; in-12 de 21 pages, avec gravure.

Autour de Lyon. Excursions historiques, pittoresques et artistiques dans le Lyonnais, le Beaujolais, le Forez, la Dombes et le Dauphiné, par le baron Achille Raverat. Lyon, Jaillet, 1865; in-8 de 797 pages, avec 12 gravures. Prix : 10 fr.

Église royale et collégiale de Notre-Dame de Nantes, monographie historique et archéologique, ornée de 6 planches, par Stéphane de la Nicollière. Nantes, Forest et Grimaud; Paris, Aubry, 1865; in-8 de IX et 438 pages.

Tiré à 206 exemplaires, dont 6 sur papier vergé.

Digitized by Google

Album de l'étranger dans Nîmes et les environs, par L. Boucoiran. Nîmes, Roger et Laporte, 1865; in-4 de 71 pages, 8 gravures et un plan.

Monographie de l'ancienne cathédrale de Saint-Alain-de-Lavaur (Tarn), par M. Hippolyte Crozes. Toulouse, Chauvin, 1865; in-8° de 61 pages.

Histoire de royale de Saint-Benoît-sur-Loire, par M. l'abbé Rocher, chanoine d'Orléans. Ouvrage orné de 21 planches. Orléans, Jacob, 1865; grand in-8 de XVIII et 582 pages.

Description archéologique de l'église abbatiale de Saint-Benoît-sur-Loire, suivie de Notes historiques sur les reliques du trésor de l'abbaye et sur les antiquités de la ville et les environs de Saint-Benoît. Extrait de la 2e partie de l'Histoire de l'abbaye royale de Saint-Benoît-sur-Loire, par M. l'abbé Rocher. Orléans, Jacob, 1865; in-8 de 90 pages, avec une planche.

Notice historique et descriptive sur l'ancienne église cathédrale, aujourd'hui paroissiale de Saint-Paul-Trois-Chateaux (Drôme), par M. l'abbé Jouve. Caen, Leblanc-Hardel, 1865; in-8 de 23 pages.

Extrait du *Compte rendu des séances archéologiques tenues à Fontenay-le Comte en 1864.*

Répertoire archéologique du département du Tarn, rédigé sous les auspices de la Société littéraire et scientifique du département, établie à Castres, par M. Hippolyte Crozes, membre du conseil général du Tarn. Paris, impr. Impériale, 1865; in-4 de III et 67 pages.

Répertoire archéologique de la France.

Monographies communales, ou étude... du département du Tarn, par Élie-A. Rossignol. 1re partie. Arrondissement de Gaillac. Tome III. Toulouse, Delboy; Paris, Dentu, 1865; in-8 de 429 pages, avec planches.

La 1re partie, arrondissement de Gaillac, formera 4 vol. Les précédents ont été annoncés dans la *Gazette*.

Les gemmes et joyaux de la couronne, publiés et expliqués par Henry Barbet de Jouy, conservateur du Musée des Souverains et des objets d'art du moyen âge et de la renaissance, dessinés et gravés à l'eau-forte, d'après les meilleurs originaux, par Jules Jacquemart. 1re partie. Paris, à la Chalcographie, 1865; in-f° de 34 pages, avec 30 planches.

Voir la *Chronique des Arts* du 20 octobre 1865, page 296.

Le reliquaire de Sarrant; caractères généraux, détails iconographiques, par l'abbé F. Caneto, vicaire général. Auch, Foix, 1865; in-8 de 16 pages.

Extrait de la *Revue de Gascogne.*

Essai historique sur le Christ d'ivoire de Jean Guillermin et sur la Confrérie des pénitents noirs, etc., par Amédée Désandré. Avignon, Roumanille, 1865; in-16 de VIII et 168 pages.

Les aumônières du trésor de la cathédrale de Troyes, par M. Lebrun-Dalbanne. Troyes, Dufour-Bouquot, 1865; in-8 de 12 pages.

La serrurerie, recueil des ouvrages en fer et en bronze du XIe au XVIIIe siècle, par P. Martin, architecte, juin 1865. Lyon, veuve Lepagnez, 1865; in-4 de 7 pages, avec 20 planches.

Mensuel. Six mois forment un volume. L'abonnement, comprenant 40 planches et texte : 12 fr.

Iconographie. Recherches historiques et archéologiques sur les attributs de saint Antoine, par M. l'abbé Coffinet, membre de la Société académique de l'Aube. Troyes, Dufour-Bouquot, 1865; in-8 de 46 pages, avec 3 planches.

Extrait des *Mémoires de la Société académique de l'Aube.* Tome XXVIII, 1864.

Architecture et céramique. Recherches et études sur leurs formes depuis les Égyptiens jusqu'à nos jours, par A. Martin, statuaire. Paris, Lejeune, 1865; in-4 de 8 pages, avec 2 planches.

Coup d'œil sur l'ensemble des produits de la céramique poitevine, suivie de recherches sur les verriers et les faienciers italiens établis dans l'ouest de la France aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Fontenay-le-Comte, Robuchon, 1865; in-4 de 36 pages, avec bois.

Extrait de *Poitou et Vendée.* — Voir la *Chronique des Arts* du 25 juin 1865, page 232.

Note sur une marque de faience contestée, par le docteur Alfred Lejeal, et par M. J. D***. Paris, Jouaust; Valenciennes, Lemaitre, 1865; in-8 de 16 pages.

Voir la *Chronique des Arts* du 20 septembre 1865, page 280.

Dei Grue e della pittura ceramica in castelli, del cavaliere Gabriello Cherubini. Napoli e Parigi, aux bureaux de la *Gazette*, 1865; in-8 di pagini 23.

Voir la *Chronique des Arts* du 20 juillet 1865, page 217.

Digitized by Google

La peinture sur verre. Lecture faite le 20 janvier 1865 à la préfecture du Bas-Rhin, par le baron P.-R. de Schauenburg, ancien pair de France. Société littéraire de Strasbourg. Strasbourg, Huder, 1865; in-8 de 29 pages.

Essai sur l'art de restaurer les faïences, porcelaines, terres cuites, biscuits, grès, verreries, émaux, laques, marbres, albâtres, plâtres, etc., par P. Thiaucourt, peintre sculpteur, réparateur d'objets d'arts, avec un avant-propos, par J.-C. Davillier. Paris, Aubry, 1865; in-8.

Voir la *Chronique des Arts* du 10 juillet 1865, pages 239-240.

Trésors d'art en Angleterre, par W. Bürger. 3e édition. Paris, veuve J. Renouard, 1865; in-18 de VIII et 485 pages.

Les deux premières éditions ont été annoncées et appréciées dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

Les manuscrits à miniatures de la Bibliothèque de Soissons, étudiés au point de vue de leur illustration, avec 16 planches lithographiées et 30 lettres gravées dans le texte. Texte et dessins par Édouard Fleury. Paris, Dumoulin, 1865; in-4 de III et 167 pages.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Histoire de la monnaie romaine, par Théodore Mommsen, traduite de l'allemand par le duc de Blacas. Tome I. Paris, A. Hérold, 1865; in-8 de XLV et 415 pages, avec 20 planches.

Catalogue des monnaies romaines découvertes à Signy-l'Abbaye (Ardennes), par V. Duquénelle, membre titulaire de l'Académie impériale de Reims. Reims, Dubois, 1865; in-8 de 35 pages.

Monnaies inédites de Dezana, Frinco et Passerano, par A. Morel-Fatio. 1re partie. Dezana. Paris, 1865; in-8 de 51 pages, avec 4 planches.

Extrait de la *Revue numismatique*, nouv. série. Tome X, 1865.

Numismatique mérovingienne. Liste des noms de lieux inscrits sur les monnaies mérovingiennes, par Anatole de Barthélemy. Paris, Aubry, 1865; in-8 de 24 pages.

Extrait, tiré à 100 exemplaires, de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 6e série, t. I.

Note sur une médaille de Calvin appartenant à la Collection de la Société des antiquaires de Normandie, par M. A. Joly. Caen, Leblanc-Hardel, 1865; in-4 de 6 pages.

Notice sur un sceau peu connu de l'ancienne église collégiale royale de Saint-Aignan d'Orléans, etc., par C.-F. Vergnaud-Romagnési. Orléans, Herluison, 1865; in-8 de 7 pages, avec une planche.

Notice sur un sceau de l'église de Saint-Aignan d'Orléans, par M. l'abbé Desnoyers. Orléans, Jacob, 1865; in-8 de 21 pages, avec une planche.

Extrait des *Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais*.

Note sur le sceau que l'on apposait du temps du roi Philippe-Auguste sur les obligations dues aux juifs, par F. Castaigne, bibliothécaire d'Angoulême, Angoulême, Nadaud et Ce, 1865; in-8 de 8 pages.

Tiré à 100 exemplaires. Extrait du *Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente*, 1863.

Sceaux du XIVe siècle ayant servi à diverses juridictions de la sénéchaussée de Poitou, par M. Vallet de Viriville. Paris, Lahure, 1865; in-8 de 21 pages, avec une planche.

Extrait du tome XXVIII des *Mémoires de la Société des antiquaires*.

IX. — BIOGRAPHIES D'ARTISTES.

Galerie des artistes peintres, sculpteurs, architectes, par Mme C. Fallet. Rouen, Mégard, 1865; in-8 de 269 pages, avec 4 gravures.

Bibliothèque morale de la jeunesse.

Les artistes contemporains à Bordeaux, en 1865, par Henri Devier. Bordeaux, Féret et fils, 1865; in-16 de VIII et 189 pages.

Voir la *Chronique des Arts* du 20 juillet 1865, page 248.

Translation des restes mortels d'Abel de Pujol à Valenciennes, poëme, par Adolphe Garin. Valenciennes, Prignet, 1865; in-8 de 31 pages.

Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris, en 1720 et 1821, publié en italien, par Vianelli, traduit, annoté et augmenté d'une Biographie et de documents inédits sur les artistes et les amateurs du temps, par Alfred Sensier. Paris, Techener, 1865; in-18 de 573 pages. Prix : 6 fr.

Titre rouge et noir.

Digitized by Google

Documents relatifs aux œuvres de Michel Colombe, exécutées pour le Poitou, l'Aunis et le pays nantais, publiés par Benjamin Fillon. Fontenay-le-Comte, Robuchon, 1865; in-4 de 27 pages.

Extrait de *Poitou et Vendée.* — Voir la *Chronique des Arts* du 14 mai 1865, page 181.

Esposizione Dantesca in Firenze. Maggio MDCCCLXV. — Cataloghi. I. Codici e Documenti. II. Edizioni. III. Oggetti d'arte. Firenze, Le Monnier, 1865; grand in-8 di pagine 218.

Eugène Delacroix, sa vie et ses œuvres. Paris, Claye, 1865; in-8 de 548 pages.

Fragonard, par Edmond et Jules de Goncourt. Étude contenant 4 dessins gravés à l'eau-forte. Lyon, Perrin; Paris, Dentu, 1865; in-4 de 40 pages. Prix : 5 fr.

L'Art au XVIII*e siècle.* — Tiré à 200 exemplaires. Les planches effacées après le tirage. A paru d'abord dans la *Gazette des Beaux-Arts.* Tome XVIII, pages 32-41, 132-162.

Un peintre lyonnais, M. Francisque Gonaz, par Johannis Guigard. Paris, Dupray de La Mahérie, 1865; in-8 de 7 pages.

Extrait de la *Revue des Provinces*, 15 mai 1865.

L'œuvre du peintre-verrier Hermann, à la cathédrale de Metz, par Ch. Abel. Metz, Rousseau-Pallez, 1865; in-8 de 29 pages.

Tiré à 25 exemplaires.

Documents positifs sur la vie des frères Le Nain, par Champfleury. Paris, et Laon, 1865; in-8 de 40 pages.

Tiré à 120 exemplaires A paru d'abord dans la *Gazette des Beaux-Arts.* Tome XIX, pages 43-63.

Otfrit, le moine de Wissembourg, par M. Louis Spach, archiviste du Bas-Rhin. Strasbourg, veuve Berger-Levrault, 1865; in-8 de 16 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace.*

Life and Times of sir Joshua Reynolds, with Notices of some of his contemporaries. Commenced by Charles Robert Leslie, continued and concluded by Tom Taylor. London, Murray, 1865; 2 vol. in-8. Prix : 42 s.

Institut impérial de France. Rubens diplomate, par M. J. Pelletier, de l'Académie des beaux-arts. Lu dans la séance publique annuelle des cinq académies, le 16 août 1865. Paris, Firmin Didot, 1865; in-4 de 26 pages.

Notice sur la vie et les ouvrages du Titien, par Ernest Breton. Paris, 1865; in-8 de 27 pages.

Extrait de l'*Investigateur,* journal de l'Institut historique.

Geoffroy Tory, peintre et graveur, premier imprimeur royal, réformateur de l'orthographe et de la typographie sous François Ier, par Auguste Bernard. 2e édition, entièrement refondue. Paris, Tross, 1865; in-8 de VIII et 412 pages.

Voir la *Chronique des Arts* du 20 octobre 1865, page 296.

Velasquez et ses œuvres, par William Stirling, traduit de l'anglais, par G. Brunet, avec des notes et un catalogue des tableaux de Velasquez, par W. Bürger. Paris, veuve J. Renouard, 1865; in-8 de VIII et 296 pages.

The life of Josiah Wedgwood from his private correspondance and Family papers in the possession of Joseph Mayer, esq., F. Wedgwood, esq., C. Darwin, esq., mis Wedgwood and other original source, with an Introductory sketch of the art pottery in England, by Elisa Meteyard, with numerous illustrations. Vol. I. London, Hurt and Blackett, 1865; in-8 de XXXV et 504 pages.

On annonce un deuxième volume.

The Wedgwoods : being a Life of Josiah Wedgwood. With Notices of his Works and their productions; Memoirs of the Wedgwood and other Families; and a History of the Early Potteries of Staffordshire; by Llewellyn Jewit. London, Virtue, 1865; in-8, pp. 460, with a Portrait and numerous illustrations. Prix : 18 s.

X. — PHOTOGRAPHIE.

Navorscher de op het gebied der photographie, tijdschrift voor photographen en dilettanten uitgegeven, door Julius Schaarwachter, onder medewerking van J. Lemling en Emil Becher. 1e jaarg. no 1. Amsterdam, P. N. van Kampen, 1865; 16 bl. Prix : per jaarg, f. 3,50.

Photographie. Calcul des temps de pose... par M. Léon Vidal; suivi d'un Manuel opératoire... par MM. Charles Teisseire et Joseph Jacquemet. Paris, Leiber, 1865; in-16 de 107 pages.

Encyclopédie photographique.

Procédés nouveaux de photographie, ou Notes photographiques, par A. Marion. Paris, Lieber, 1865; in-8 de 116 pages.

Digitized by Google

La photographie pour tous, apprise sans maître, par L. Mulot et Casimir Lefebvre. 3e édition. Paris, Desloges, 1865; in-8 de 30 pages. Prix : 1 fr.

De quelques applications récentes de la photographie, par Pierre de Bulre. Paris, Douniol, 1865; in-8 de 24 pages.

Extrait du *Correspondant*.

Catalogue de la 7e exposition de la Société française de photographie, comprenant les œuvres des photographes français et étrangers. Palais de l'Industrie, pavillon sud-est. Du 1er mai au 31 juillet 1865. 1re édition. Paris, 1865; in-8 de 45 pages. Prix : 50 c.

—— 2e édition. Paris, 1865; in-8 de 16 pages.

Eva Strooveld Agatha. Photographiën. Leiden, van den Heuvell en van Sauten, 1865; post in-8, 4 en 294 bl. met gelith. titelvignet.

Le tour de Marne, décrit et photographié par Émile de la Bédollière et Ildefonse Rousset. 2e édition. Paris librairie internationale, 1865; in-18 de 213 pages, avec 10 photographies et une carte.

Voir la *Chronique des Arts* du 10 octobre 1865, page 288.

PAUL CHÉRON.



TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1865

SEPTIÈME ANNÉE. — TOME DIX-NEUVIÈME

TEXTE

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Digitized by Google

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Digitized by Google

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

Digitized by Google

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Digitized by Google

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

Digitized by Google

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Digitized by Google

1er DÉCEMBRE. — SIXIEME LIVRAISON.

FIN DU TOME DIX-NEUVIÈME.

Le Directeur : EMILE GALICHON.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7

4629 19

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

ACME
BOOKBINDING CO., INC.

MAY 21 1985

100 CAMBRIDGE STREET
CHARLESTOWN, MASS.

Digitized by Google

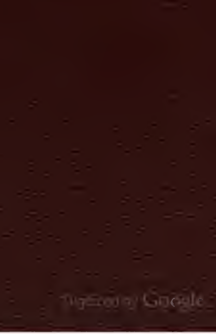
FINE ARTS LIBRARY
3 2044 039 441 126

FA 7.1(19) 1865 Acopy
Gazette des Beaux-Arts
DATE
ISSUED TO
APR 22
BINDERY 3 517
NOT TO LEAVE

FA 7.1(19)1865Acopy

NOT TO LEAVE LIBRARY

Digitized by Google


Digitized by Google